The Annals of ”Dunarea de Jos” of Galati

Fascicle XXV

ARTSResearch

Year 8/2024

Analele Universităţii „Dunărea de Jos” din Galaţi

Fascicula XXV

CercetARTE

An 8/2024



GALATI UNIVERSITY PRESS
2024

Colecția ARTE

Galati University Press – Cod CNCSIS 281

Editura Universităţii „Dunărea de Jos” din Galați
Str. Domnească, nr. 47, 800008 – Galaţi, ROMANIA
Tel. 0336 13 01 39; Fax: 00 40 236 46 13 53
gup@ugal.ro

“DUNĂREA DE JOS” UNIVERSITY OF GALATI, FACULTY OF ARTS
INTERDISCIPLINARY CENTER OF ARTISTIC STUDIES GALAȚI, ROMÂNIA

Revista Analele Universităţii „Dunărea de Jos” din Galaţi, Fascicula XXV, CercetARTE este indexată în baza de date internaționale EBSCO

ISSN 2601-2979

CUPRINS

Arte Plastice

Patrimoniul artistic feminin în România comunistă.
Studiu de caz: Geta Brătescu ***9***
Miruna Cărăușu

Kurt Wenner și pastelul în arta stradală ***23***
Constantin-Adrian Cocârcel

Interferența artelor contemporane și relația dintre domeniul senzorial și creativitatea artistică ***32***
Tudor Ioan

Emoție și expresie în portretistica contemporană.
Studiu de caz Edward Povey ***39***
Cristina-Emanuela Tărbuc

Muzică

Vocalitatea rolului Gilda - proiecții metodice în însușirea ariei „Caro nome” ***51***
Adelina Diaconu

O polifonie a arhitecturilor sonore în spațiul expozițional ***62***
Eugen Dan Drăgoi

Cultura și muzica în Ordinul Franciscan ***74***
Cristian Dumea

Participarea la viața culturală. Provocări și perspective în evaluarea performanțelor instituțiilor de spectacole și concerte ***85***

Cosmin Ilie

Teatru

Existența tragică în spațiul erosului și obsesia reconfigurării destinului în opera dramatică a lui Gib I. Mihăescu ***108***

Eugenia Tatiana Bulancea

Principii în teatrul contemporan de improvizație ***121***

Dragoş Muscalu

Adevărul psihologic și Shakespeare: cum vorbim firesc în pentametru iambic? ***133***

Ioana Visalon

CONTENTS

Plastic arts

Women's artistic heritage in Communist Romania.
Case study: Geta Brătescu ***9***
Miruna Cărăușu

Kurt Wenner and pastel in street art ***15***
Constantin-Adrian Cocârcel

The interference of contemporary art and the relationship between the sensory domain and artistic creativity ***26***
Tudor Ioan

Emotion and Expression in Contemporary Portraiture.
Case study Edward Povey ***37***
Cristina-Emanuela Tărbuc

Music

The vocality of the role of Gilda - methodical projections in mastering the aria "Caro nome" ***50***
Adelina Diaconu

A polyphony of sound architectures in the exhibition space ***62***
Eugen Dan Drăgoi

Culture and music in the Franciscan Order ***75***

Cristian Dumea

Participation in cultural life. Challenges and perspectives in evaluating the performance of performance and concert institutions ***90***

Cosmin Ilie

Theater

The tragic existence in the space of eros and the obsession of reconfiguring destiny in the dramatic work of Gib I. Mihăescu. ***107***

Eugenia Tatiana Bulancea

Principles in Contemporary Improv Theatre ***120***

Dragoş Muscalu

Psychological truth and Shakespeare: how do we speak naturally in iambic pentameter? ***126***

Ioana Visalon

Patrimoniul artistic feminin în România comunistă
Studiu de caz: Geta Brătescu

Lect. univ. dr. Miruna Cărăușu
Universitatea ,,Dunărea de Jos” din Galați
miruna.carausu@ugal.ro

Abstract:

Born and raised in a difficult period, artist Geta Brătescu builds herself inside an eternal mental workshop, being, at the same time, present in a concrete space. This conceptual artist builds through her work a crossing of space from the real to the unreal. Complex artist, Geta Bratescu puts Romania on the map of universal art by participating in the Venice Biennale in 2017. Using both brush as well as writing utensils, the artist builds visually and in the literary field, within different mediums of expression, from photography, collage, film, to installation and performance.

Keywords: artist, mental, space, conceptual, visually, installation

Considerată o artistă pionieră în practici conceptualiste în Romania comunistă, Geta Brătescu reprezintă un produs al artei românești din anii ‘60. Se naște în Ploiești și la finalizarea liceului se înscrie simultan la Facultatea de Litere și Filosofie, unde îi are profesori pe George Călinescu și pe Tudor Vianu, și la Școala de Belle Arte din București, unde studiază la clasa lui Camil Ressu. Exmatriculată de sistemul comunist în anul 1949, din cauza unor proprietăți ale familiei, artista reușește abia în 1969 să finalizeze studiile la Institutul de Arte Plastice ,,Nicolae Grigorescu”. Ambele specializări vor fi prezente pe tot parcursul vieții artistei și îi vor ghida cariera.

Cu toate că situația creată de comunismul anilor ‘70 producea o oarecare libertate, exista o permanentă cenzură, ceea ce face ca artiști precum Geta Brătescu să-și producă creațiile artistice doar în lumina intimă a atelierului. În acest sens, putem spune că spațiul de lucru a devenit un refugiu destinat executării creațiilor personale. O mare parte a artiștilor români din anii ‘80 au creat artă manifest, și-au exprimat revolta față de regim prin intermediul artei și au utilizat producțiile lor artistice pentru a-și arăta părerea vis-a-vis de imposibilitatea de a comunica liber.

Geta Brătescu prezintă o producție de neoavangardă. Artist conceptual, ea folosește instrumentul de scris la fel de bine ca pensula, aceasta scriind enorm de-a lungul anilor. Paginile scrise se situează la intersecția dintre nuvelă, jurnal, chiar și roman. Făcând parte din seria unor artiști hăituiți de sistem, Geta Brătescu creează independent de locația fizică. În acest context, atelierul său - mediul de lucru - devine firul conceptual al unei povești. Într-o explicație pe logică topografică, artista utilizează spații existente ca surse pentru anumite lucrări. Exemplificăm cu seria *Medeea*, într-un spirit mediteranean.

Pe tot parcursul carierei, Geta Brătescu s-a afișat ca un artist complet, fiind o prezență motivată ce s-a remarcat prin lucrări de grafică, gravură, colaj, colaj textil, ilustrație de carte, tapiserii și filme de animație.

În anul 1974, artista expune la Galeria Nouă din București, o galerie pilot, sub egida *Laborator*, o serie de demonstrații cu tema *Artist și mediu.* Expoziția cuprinde fotografii, desene, detalii de ustensile tipografice, transformate în colaje, acestea devenind reale obiecte readymade. Denumite metaforic de artistă *Athanor,* Transgresiune, Conexiune, piesele devenite obiect, transpun, prin naiva lor unicitate, ,,mutația estetică a banalului”.[1]

Artista primește aprecierea întregii cariere și pe plan internațional, prin participarea ca reprezentantă a țării noastre la Bienala de la Venezia, în anul 2017. Amplul proiect de participare, intitulat ,,*Apariții*” a reprezentat prima expoziție personală în Pavilionul României a unei artiste femeie. Proiectul expus de Geta Brătescu a fost compus din lucrări de grafică, instalație, film și fotografie și a fost curatoriat de Magda Barbu.

[1] Arghir Anca, Geta Brătescu , Atelierul, the studio, Ed. Sternberg Press, Berlin, 2013



Fig.1 -Foto din proiectul *Apariții,* [2] Bienala de Artă de la Veneția

După deschiderea evenimentului, ziarul *The Guardian*[3] a titrat despre prestația artistei, referindu-se la o lucrare a acesteia, *Trezirea,* ca având ,,în sfârșit, parte, la 91 de ani, de pavilionul pe care îl merită”.



Fig.2 - Imagine din expoziția Geta Brătescu, Bienala de la Veneția[4]

Artista colaborează la redacția revistei de literatură și artă, *Secolul 20,* condusă de Dan Hăulică. Publicația se bucură de recunoaștere internațională și, pentru mult timp, și-a asumat calitatea de poartă culturală în perioada

[2] https://salonuldeproiecte.ro/noutati/geta-bratescu-aparitii-prezentari-publice/
[3] *The Guardian* reprezintă un ziar fondat în 1821 în Regatul Unit.
[4] https://www.clujmanifest.ro/cultural/geta-bratescu-aparitii-aproape-60-de-ani-de-cariera-artistica-intr-o-expozitie-la-bienala-de-la-venetia/

comunistă. Comunicarea cu lumea liberă, cu potențialul artistic și vizual european și nu numai, le-a asigurat artiștilor români un confort creativ. Rolul artistei în cadrul revistei a fost de a asigura și personaliza prezentarea artistică. Geta Brătescu semnează ilustrația pentru diverse cărți, cum ar fi *Din isprăvile lui Nastratin Hogea*.



Fig.3- Copertă semnată de Geta Brătescu[5]

Filmul *Earthcake* (1992), realizat de Geta Brătescu, cu imaginea semnată de Alexandru Solomon, îndreaptă circumstanțele producerii actului artistic printr-un recurs la memorie.



Fig.4 - Imagine reprezentând o secvență din filmul Earthcake[6]

În anul 2008 primește titlul de Doctor honoris causa al U.N.Arte București, acordat pentru creația sa inovativă și pentru participarea la dezvoltarea artei românești contemporane.

---

[5]https://imagini.printrecarti.ro/images/products/originals/132/viorica-dinescu-nastratin-hogea-ilustratii-geta-bratescu_132102.jpg

[6] https://www.wikiart.org/en/geta-bratescu/earthcake-1992



Fig. 5[7]- Doodle creat pentru Geta Brătescu

La 95 de ani de la nașterea artistei, motorul Google o omagiază prin acordarea unui *Doodle* special.

O lucrare emblematică pentru Geta Brătescu, instalația *Către Alb*, din anul 1976, demonstrează foarte clar preferința artistei pentru procesualitate. În cumulul de fotografii alb-negru, artista intervine fiind acoperită de alb, spațiul atelierului de asemenea inundat de un alb imaculat. Pentru aceasta conceptul devine de o importanță majoră în înțelegerea artei, o parte importantă din opera sa surprinzând urgenta artificialitate. Prinsă într-o mișcare destul de contradictorie, o vastă parte din opera sa captează direcția tranzitorie de la cultură către natură.

Semnificativă în acest sens apare seria de obiecte ce reproduc chipul ca o mască al artistei, micșorând sau mărind apariția artificiului. Introducerea colajului cu diverse tipuri de materiale în construcția unor obiecte sau asamblaje conduce privirea publicului către subiect și induce stări diferite, de la umor la seriozitate, de la fantezie la gravitate și de la ,,rigoare conceptuală la inventivitate de neoprit”. În viziunea artistei, spiritul lucrării este redat prin viziune și raționament.

Complexul de lucrări *Apariții* însumează frânturi de libertate absolută, lipsind orice formă de constrângere politică sau socială. Transformarea celor mai simple elemente plastice, linia și cercul, prin expresie surprind chipul artistei într-o serie de ipostaze.

[7] https://stirileprotv.ro/googledoodle/cine-a-fost-geta-bratescu-romanca-celebrata-de-google-cu-un-doodle-special.html



Fig.6[8] - Expoziția de la Pavilionul românesc, Bienala de la Venezia 2017

Participarea artistei Geta Brătescu, la vârsta de 91 de ani, în spațiile dedicate României la Bienala de Artă de la Veneția, reprezintă un eveniment princeps în istoria participărilor țării noastre ca prima personală a unei artiste (expoziție solo). Alți participanți au fost: Ion Țuculescu în 1966, apoi Napoleon Tiron în 1988, urmat de Mircea Spătaru în 1990, Horia Damian în 1993, Ion Bitzan și Ion Grigorescu în afara pavilionului în 1997, Daniel Knorr în 1997 apoi Adrian Ghenie în 2015.

Menționăm faptul că artista participă încă din 1960 cu câteva lucrări la Bienala de la Veneția la Pavilion într-o expoziție colectivă. Îndrăgostită de orașul Veneția, artista publică volumul *De la Veneția la Veneția* [9].

Artista lucrează în atelierul său, denumit ,,atelier continuu", cu o tenacitate majoră. Își dezvoltă capacitatea de a-și crea un atelier mental indiferent de locul unde se află. Utilizează mediul textil realizând în anul 1980 seria *Medeea*, colaje din diverse tipuri de tesături pe care le coase cu mașina de cusut.

[8] https://www.news.ro/cultura-media/top-proiectul-geta-bratescu-aparitii-care-reprezinta-romania-la-bienala-de-arta-de-la-venetia-2017-intre-cele-mai-bune-1922411713102017051116976188

[9] Ed.Meridiane, 1970



Fig.7 - Lucrare din seria Medeea[10]



[10] https://medium.com/@camdenartscentre/geta-br%C4%83tescu-in-five-works-29743527aaf

Fig.8 - Lucrare din seria Medeea[11]



Fig.9 - Geta Brătescu, Jocul formelor

Realizează colajele din seria *Vestigii*, 1978, ce reprezintă o prelucrare din resturi de material textile textile ce au aparținut mamei artistei.



Fig.10 - Lucrare din seria Vestigii[12]

[11] https://thegazeofaparisienne.com/2021/12/01/geta-bratescu-1926-2018-une-des-artistes-les-plus-novatrices-de-notre-epoque/

[12] https://medium.com/@camdenartscentre/geta-br%C4%83tescu-in-five-works-29743527aaf



Fig.11 - Lucrare din seria Vestigii[13]

Expune la Veneția o serie de fotografii intitulate *Alteritate*, 2002-2011, unde imaginea artistei apare într-un cadru controlat și totodată foarte spontan.



Fig.12 - Lucrare din seria Alteritate[14]

[13] https://www.postmodern.ro/articol/geta-bratescu-atelierul-artistului/
[14] https://www.wikiart.org/en/geta-bratescu/alterity-2002-5

Direcția creației Getei Bratescu, exprimată de artistă prin asumarea simbolului lui Esop[15] centrează filtrul creativ pe depășirea nivelului de semn cultural devenind similar cu producția de artă. Putem înscrie opera Getei Brătescu într-o zonă de imaginație, realitate și cultură, personajele create de aceasta rezonând într-o mitologie personalizată. Cu toate că opera sa nu își asumă o investigare a proceselor psihice sau nu dezbate anumite mărturisiri autobiografice, fragmente din memorie străbat aproape inevitabil creația sa. Acest aspect ia naștere tocmai datorită mixului dintre preocuparea memoriei și gustul imaginației ,,iar reflecția se construiește prin transferul circular între două planuri: pe de o parte viața si realitatea, pe de altă parte, registrul artei, aflat sub specia imaginației și artificiului".[16]

Conform unor declarații ale artistei din *Jurnal în zigzag*, ,,desenul, la vedere sau în viziune este factorul cel mai important". În viziunea artistei, mâna este liberă, dansează, se ajută de o riglă, apoi se lansează în plăcerea arcului de cerc, suprema rezolvare a artistului rămânând problema spațiului. Geta Brătescu declară că la finalul aventurii traseului său artistic, momentul cel mai important survine când aceasta își regăsește chipul.



Fig.13 - Artista în atelierul său [17]

[15] Esop - scriitor antic grec, intrat în istorie pentru fabulele scrise. (d.m. 564 i.Hr.)

[17] https://www.observatorcultural.ro/articol/geta-bratescu-aparitii-la-bienala-de-arta-de-la-venetia/



Autoportret in oglinda, 2001

Fig.14 - Autoportret în oglindă[18]

Pentru Geta Brătescu, atelierul, spațiul sacru, destinat actului creativ, devine un refugiu din lumea murdară a politicului comunist, un ansamblu de aplicații textuale și non-textuale care cercetează calitatea relațiilor dintre ,,subiectivitate și specularitatea viziunii în domeniul reprezentării”[19].

Tiparul uman, în viziunea artistei, semnifică axa însăși a actului creator ce reiese din predilecția acesteia pentru interpretarea unor capodopere ale literaturii universale. Deschiderea față de cunoașterea operei Getei Brătescu a crescut în momentul apariției ,,șantierului”, adică cercetarea documentației despre opera artistei.

Discuțiile din atelierul artistei au dezvăluit motivele de inspirație de la Esop până la Charlie Chaplin, iar latura umoristică, în nenumărate nuanțe, se asociază cu ideea jocului. Apetitul pentru relaționarea frecventă a comunicării spațiale se regăsește în opera artistei prin interpretarea în variante de imagini a unor creații universale. Seria de litografii și animații ce personalizează personajul Esop este mărturie în acest sens.

---

[18] https://www.observatorcultural.ro/articol/calator-printre-imagini-si-cuvinte-portret-de-artist-geta-bratescu/

[19] Serban Alina, Strategii ale autoreprezentării, p.159



Fig.15 - Lucrări din atelierul artistei[20]



Fig.16 - Geta Brătescu în atelierul său[21]

---

[20] https://www.observatorcultural.ro/articol/calator-printre-imagini-si-cuvinte-portret-de-artist-geta-bratescu/

[21] https://www.digi24.ro/stiri/actualitate/evenimente/pierdere-pentru-cultura-romaneasca-a-murit-geta-bratescu-999366

Scriitoarea Daria Ghiu spune în cartea sa: „În acest pavilion se vede artă”. România la Bienala de Artă de la Veneția descrie prețios și elegant anumite circumstanțe în direcțiile de exprimare în plan vizual ale artistei. Conform scrierilor sale, arta Getei Brătescu trece prin influențe de tipul neo-avangardist, dada sau neo-dada.

Printr-un accept al suprarealismului, artista realizează lucrări spontane atât în tehnica de pictură, cât și în desen. Șarpanta formelor se trasează automat prin încorporarea liniei cu mișcarea. Zona universului creativ al artistei conturează traversarea spațială a unui teritoriu intim. Întregul ansamblu de creație, compus din litografie, tapiserie sau desene cu mașina de cusut, colaje, desene, lucrări video, peliculă de film, creații tip performance, este marcat de o stare continuă de mobilitate.

Bibliografie:

Arghir Anca, Geta Brătescu, Atelierul, the studio, Ed. Sternberg Press, Berlin, 2013

Brătescu Geta, Secolul 21, Ed. Fundația culturală Secolul 21, 2017

Brătescu Geta, A.R., Ed. Fundația culturală Secolul 21, 2000

Brătescu Geta, Ziua și noaptea, Ed. Fundația culturală Secolul 21, 2004

Brătescu Geta, Peisaj cu om, Ed. Fundația culturală Secolul 21, 2002

Brătescu Geta, Jurnal în zigzag, Ed. Fundația culturală Secolul 21, 2015

Brătescu Geta, Atelier vagabond, Ed. Cartea Românească, 1994

Șerban Alina, Strategii ale autoreprezentării, Ed. Asociația pepluspatru, București, 2008

Webologie:

https://www.digi24.ro/stiri/actualitate/evenimente/pierdere-pentru-cultura-romaneasca-a-murit-geta-bratescu-999366

https://www.observatorcultural.ro/articol/calator-printre-imagini-si-cuvinte-portret-de-artist-geta-bratescu/

https://www.observatorcultural.ro/articol/geta-bratescu-aparitii-la-bienala-de-arta-de-la-venetia/

https://www.wikiart.org/en/geta-bratescu/alterity-2002-5

https://medium.com/@camdenartscentre/geta-br%C4%83tescu-in-five-works-29743527aaf

https://www.postmodern.ro/articol/geta-bratescu-atelierul-artistului/

https://salonuldeproiecte.ro/noutati/geta-bratescu-aparitii-prezentari-publice/

https://www.clujmanifest.ro/cultural/geta-bratescu-aparitii-aproape-60-de-ani-de-cariera-artistica-intr-o-expozitie-la-bienala-de-la-venetia/

https://stirileprotv.ro/googledoodle/cine-a-fost-geta-bratescu-romanca-celebrata-de-google-cu-un-doodle-special.html

https://www.news.ro/cultura-media/top-proiectul-geta-bratescu-aparitii-care-reprezinta-romania-la-bienala-de-arta-de-la-venetia-2017-intre-cele-mai-bune-1922411713102017051116976188

https://thegazeofaparisienne.com/2021/12/01/geta-bratescu-1926-2018-une-des-artistes-les-plus-novatrices-de-notre-epoque/

Kurt Wenner și pastelul în arta stradală

Lector. univ. dr. Constantin-Adrian Corcăcel
Facultatea de Arte – Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați
adriancorcacel@gmail.com

Abstract:
Through his works, the contemporary art creator does not tend to represent only the aesthetic interface of the social environment, but, first of all, to develop suggestive and deep messages related to everyday challenges, his work being able to have an interactive role and, at the same time, an educational purpose. In this context, the street pastels of the visual artist Kurt Wenner are edifying images that meet the public, interfering with the latter in its pedestrian environment, in both a pavement and parietal display. The dominant subjects of his works attract by bringing back to attention the values of classical and ancient culture as well as by complex compositional schemes substituted for extremely accentuated perspective axes.

Key words*: pastel, contemporary art, Kurt Wenner, visual artist, the painting, street art.*

În genere, pastelul privit ca tehnică artistică este considerat un medium de eșalon secund, fiind studiat și întrebuințat la adevăratele sale valențe mai ales în perioada Barocă și Rococco. În contemporaneitate, școlile de pastel din țările vestice încearcă să reașeze pastelul pe un loc cât mai vizibil, subliniindu-i calitățile plastice precum versatilitate tehnică, multiple posibilități de exprimare picturală și grafică, mod ușor de acoperire și logistică redusă. În ziua de azi acest mediu de lucru este împărțit în mai multe categorii, în funcție de nivelul de aderență sau de întindere pe suportul de lucru ori în funcție de rețeta întrebuințată în amestecul liantului cu pigmentul pudră (pur). Astfel, în comerțul de specialitate întâlnim: pastel cretat (uscat), pastel moale, pastel tare și pastel gras (uleios). În ultimii ani, în industria materialelor de artă plastică a apărut și pastelul acuarelabil, iar în magazinele de specialitate au apărut tot mai des pastelurile handmade realizate de către artiști pasteliști care doresc să diversifice textura și nuanțele acestei tehnici de lucru (vezi fig. 1).
Din această ultimă categorie de artiști face parte și Kurt Wenner[1], un

[1] Kurt Wenner (n. 1958), artist plastic, teoretician și arhitect din S.U.A., susținător al

specialist al artei stradale și al obținerii iluziilor 3D, un maestru al tehnicii de pastel, creațiile sale fiind cunoscute atât în mediul artistic profesionist de stat, cât și în mediul privat. Pe parcursul carierei sale Wenner a militat pentru readucerea în atenția iubitorilor de artă a valorilor clasice, care, în viziunea sa, ar trebui să fie limbajul de bază în ceea ce privește creația artistică.



Fig. 1 - Cutie cu pastel handmade,
marca Diane Townsend (S.U.A.)

Astfel că, artistul își exprimă teoriile nu doar prin lucrările sale, ci și în scris ori prin viu grai, fiind deseori invitat la diverse sesiuni științifice sau la alte evenimente culturale de marcă. În paralel cu partea de creație artistică, Wenner se ocupă și de partea academică, ocupând postul de lector la Galeria Națională de Artă și la Instituția Smithsonian, cât și pe cel de coordonator de atelier la Studiourile Disney și Warner Brothers din Statele Unite ale Americii. În acest demers, Kurt Wenner a fost premiat la nivel național, fiindu-i oferită Medalia Centrului Kennedy în anul 1991, ca semn de apreciere în ceea ce privește educația în artă. De asemenea, teoriile sale în legătură cu

picturii stradale 3D în tehnica pastelului.

principalele unelte care ne pot îndruma în arta digitală, și anume redescoperirea desenului clasic, cât și înțelegerea spațiului în exprimarea perspectivală, sunt transpuse într-o carte de excepție cu titlul *Asphalt Renaissance* (vezi fig. 2).

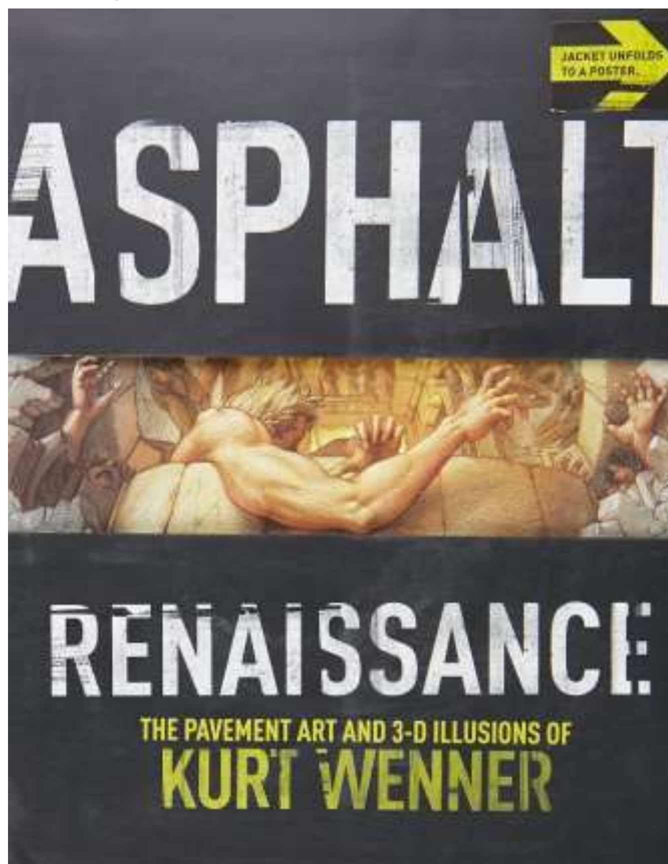


Fig. 2 - Coperta 1 a cărții *Asphalt Renaissance* scrisă de artistul pastelist și teoreticianul Kurt Wenner

Referitor la modul de lucru în arta stradală, Wenner întrebuințează pastelul moale, un medium care permite o acoperire rapidă, atât pavimentară, cât și parietală. Însă, artistul nu întrebuințează batoanele ori stickurile de pastel comercializate pe piața materialelor de artă din cauză că acestea nu au nivelul dorit de aderență corespunzător diverselor suprafețe rugoase specifice mediului urban. Astfel, Wenner își produce singur pastelul moale, întrebuințând o metodă handmade prin care reușește să producă sute de stickuri cu o consistență diversificată în multiple nuanțe și tonuri (vezi fig. 3).

Acest tip de pastel obținut manual are însușiri deosebite în ceea ce privește densitatea pigmentară și capacitatea de acoperire, fiind mult mai rezistent la rupere și sfărâmare. În general, astfel de pasteluri sunt de o calitate superioară deoarece sunt obținute din pigmenți naturali care oferă o textură deosebită, cât și o rezistență mai mare la factorii naturali externi.



Fig. 3 - Fotografie cu pastelurile handmade fabricate de către Kurt Wenner după rețete proprii (foto Kurt Wenner)

Însă, aportul cel mai mare pe care îl are artistul Wenner la dezvoltarea artei stradale se observă prin fascinantele desene monumentale executate în stradă, în mediul urban, direct sub privirile publicului. Astfel, artistul implementează efecte perspectivale spectaculoase care descriu elemente arhitecturale și sculpturale specifice artei antice și renascentiste. Astfel de imagini sunt realizate printr-un studiu asiduu care are la bază scheme compoziționale complexe exprimate în inedite viziuni conceptuale contemporane. Interesant este faptul că Wenner adaptează subiectele sale la textura și la caracteristicile spațiului de execuție/expunere ales și, firește, la cultura locală. Nimic nu este întâmplător în arta sa. Latura originală a lucrărilor se face remarcată mai ales prin efectele optice 3D care fac ca privitorii să se contopească vizual cu opera în sine (vezi fig. 4). De asemenea, Kurt Wenner participă la diverse festivaluri internaționale de artă stradală

uimind prin execuția figurativă, cât și prin concept și simbolistica imaginilor.

Născut în California, într-o zonă exotică decorată cu grădini luxuriante și clădiri frumoase, artistul va fi influențat în toată cariera sa de adaptarea elementelor naturale, vegetale în contextul spațiului arhitectural creat de om. Focusul său pentru studierea anatomică a figurii umane a venit pe fundalul unui incident survenit în primul an de studiu de la Școala de Design din Rhode Island, unde i s-a sugerat că nu prezintă vreo urmă de talent în această direcție. Astfel că, se mută la Art Center College of Design din Pasadena, unde, datorită unui profesor cu har, înțelege și învață tainele desenului după natură, implicit ale anatomiei umane.

După ce a lucrat timp de șaptesprezece ani ca ilustrator la NASA, în anii 1980, Wenner pleacă în Europa pentru a fi mai aproape de capodoperele antichității și de arta maeștrilor din Renaștere și Baroc. Astfel, timp de mai mulți ani, artistul a trăit în Roma, unde este atras mai ales de muzeele citadelei și de textele vechi. Fiind un artist complex, a studiat la scară largă arta sculpturii, ceramicii, designului arhitectural, cât și exprimarea în desen aefectelor tridimensionale.



Fig. 4. Fotografie cu lucrarea pavimentară „*Grand Canyon*”, Chicago, S.U.A.

Viața în Roma devine o căutare frenetică a modului de lucru manierist și a valorilor Renașterii și Antichității. „[...] Spectrul de tehnici utilizate este variat și eficient, de la desen la pictură (în numeroasele sale forme), de la sculptură la ceramică. Studiul este riguros și atent: la utilizarea perfectă a perspectivei, alături de efecte optice și trucuri precum anamorfoza. Soliditatea proiectării lucrărilor lui Wenner are loc în momentul execuției: medii delimitate anterior de geometrii reci ale arhitecturii sunt transmutate în spații ale realității visate, efemere, [...]"[2].

Arta lui Kurt Wenner pune în centrul atenției frumusețea anatomică a corpului uman, personajele sale apărând în formule contorsionate și în posturi perspectivale fanteziste, în general reprezentând simboluri ale mitologiei antice (vezi fig. 5).

În același context, artistul conturează propriilor personaje o notă de subtilă ironie, acestea fiind descrise printr-un fizic zvelt și expresiv, la limita



Fig. 5 - Fotografie cu artistul în timpul lucrului la „*Vertumnus și Pomona*".

---

[2] Paola Artoni, Paolo Bertelli, *Kurt Wenner Master Artist*, Gazoldo degli Ippoliti, Museo d`Arte Moderna, 2002, pag. 10.

dintre caracter și caricatură.

Uneori, Kurt Wenner își concepe imaginile atât pe plan pavimentar, cât și pe plan parietal, introducând posibilitatea interacțiunii directe a publicului cu lucrarea sa, făcând-o în acest mod interactivă (vezi fig. 6).

Atmosfera ludică a lucrărilor sale transpune privitorul undeva între realitate și ficțiune, formând o conexiune specială între operă și cadrul public. Pastelul soft ajută la creșterea nivelului spectacular al procesului nașterii unei astfel de opere prin modul rapid de acoperire, prin strălucirea pigmentară, cât și prin versatilitate în redarea diferitelor tipuri de textură și materialitate.



Fig. 6 - Fotografie cu lucrarea interactivă *„Pearls of Dubai”* executată atât pe plan orizontal (pavimentar), cât și pe plan vertical (parietal), Dubai, Emiratele Arabe Unite.

Printre alte teme abordate de Kurt Wenner în creațiile sale de mari dimensiuni realizate în pastel moale pe asfalt se numără și cele cu subiect religios. O astfel de lucrare cu denumirea de *Judecata de Apoi* are dimensiunile de 600 x 2600 centimetri, fiind executată în anul 1991 pe pavimentul din fața Sanctuarului *Santa Maria delle Grazie*. Fiind un artist conectat la realitate și la provocările actuale, Wenner a realizat și lucrări de artă 3D pe teme ecologice, atrăgând atenția asupra schimbărilor climatice și a influenței nocive a activității umane față de mediul înconjurător. Un astfel

de proiect monumental este cel denumit *Greenpeace – Milioane de semnături* (Sediul Bruxelles, realizat în decembrie, 2010), constând într-o imagine executată la inițiativa Greenpeace și a unui număr de peste un milion de cetățeni europeni ce au semnat o petiție către Comisia Uniunii Europene pentru a interzice culturile modificate genetic (vezi fig. 7). Lucrarea are forma unui banner circular uriaș și este imprimată pe țesătură ecologică care are pe margini cele un milion de semnături. Această imagine a avut impact major asupra publicului, diametrul bannerului fiind de 22 metri, fiind considerat un record mondial în imagini imprimate (vezi fig. 7).

Prin modul său de lucru, cât și prin complexitatea ansamblului și prin perfecțiunea detaliilor, Kurt Wenner a captivat atenția mass-media ajungând foarte popular în peste 30 de țări. Despre artist și despre opera sa s-au scris zeci de articole, dar s-au realizat și documentare precum cel filmat de National Geographic sub denumirea de *Masterpieces in Chalk*. Acest lung metraj a câștigat mai multe premii, realizatorii filmului surprinzând numeroasele provocări cu care s-a confruntat artistul în periplul său artistic prin Italia și Elveția. De asemenea, *Muzeul 3D al Minunilor* din Playa del Carmen, din Mexic, i-a acordat un spațiu de 2500 metri pătrați pentru a fi expuse câteva dintre desenele sale interactive.



Fig. 7 - Fotografie cu lucrarea „*Greenpeace – Milioane de semnături*" (2010), sediul Uniunii Europene, Bruxelles, Belgia.

Prin realizările sale artistice, Kurt Wenner demonstrează că, dacă stăpânești arta clasică, cu toate atributele sale legate de studiul după natură și studiul geometriei spațiale, poți avea capacitatea de a te dezvolta în mai multe domenii și de a atinge perfecțiunea în mai multe tehnici de lucru.

Bibliografie:

1. CREEVY Bill, *The Pastel Book, Materials and Techniques for Today`s Artist*, New York, ed. Watson-Guptill Publications, 1999.
2. RAȚIU Dan-Eugen, *Disputa modernism-postmodernism. O introducere în teoriile contemporane asupra artei*, Cluj-Napoca, ed. Eikon, 2012.

Surse online:

1. https://kurtwenner.com/classical-drawing-for-pavement-art/
2. https://kurtwenner.com/biography/
3. https://kurtwenner.com/book.html

Interferența artelor contemporane și relația dintre domeniul senzorial și creativitatea artistică

Conf. univ. dr. Tudor Ioan
Universitatea ,,Dunărea de Jos" din Galați
tudor.ioan@ugal.ro

Abstract

The intersection of contemporary arts and the relationship between the sensory domain and artistic creativity are central aspects of modern culture, which have evolved and transformed under the influence of technological, cultural, and social changes in recent decades. In this context, contemporary art becomes a fertile ground for experimentation, where the boundaries between different art forms blur, and sensory perception plays a crucial role in the creative process. This synthesis between art forms and sensory domains not only redefines traditional concepts of art but also expands the possibilities of human creativity.

Keywords: *contemporary art, interference, visual, auditory, creativity, sensory, spectrosthesia, interconnection.*

I. Introducere

În primul rând, trebuie subliniat faptul că interferența artelor contemporane nu este un fenomen izolat, ci un rezultat al unei lungi evoluții istorice care a început încă din perioada modernistă. Mișcări precum dadaismul, suprarealismul și cubismul au deschis calea către o abordare multidisciplinară a artei, punând sub semnul întrebării convențiile rigide care dictau separarea strictă între diversele forme de artă. Aceste mișcări au promovat ideea că arta nu trebuie să fie limitată de mediu sau tehnică, ci poate îmbrăca forme multiple, care se influențează și se completează reciproc. Astfel, un tablou poate include elemente de colaj, text sau chiar obiecte tridimensionale, în timp ce o operă de teatru poate încorpora dans, muzică și proiecții video, creând o experiență integrată. Această tendință de a combina diferite forme de artă a continuat să se dezvolte în secolul al XX-lea, odată cu apariția noilor tehnologii și medii de expresie. De exemplu, avansul tehnologic a permis artiștilor să exploreze noi modalități de a integra sunetul, imaginea în mișcare

și interactivitatea în lucrările lor. Astfel, instalațiile multimedia, arta video și arta digitală au devenit forme de expresie din ce în ce mai populare, permițând artiștilor să creeze experiențe imersive care solicită toate simțurile spectatorului. În aceste lucrări, relația dintre percepția senzorială și creativitatea artistică devine evidentă, deoarece artistul nu se limitează la un singur simț, ci le combină pe toate pentru a crea o operă care să fie trăită și experimentată în mod holistic.

Rolul spectrosthesiei în dezvoltarea și în evoluția artei contemporane

Este necesar să efectuam o analiză detaliată a legăturii dintre spectrul senzorial și creativitatea artistică, examinând modul în care simțurile noastre modelează percepțiile asupra artei și modul cum acestea pot fi manipulate pentru a genera experiențe artistice unice. Prin investigarea sinesteziei, explorăm felul în care creierul uman reacționează la stimuli senzoriali și modul în care aceste reacții se reflectă în procesul creativ, evidențiind importanța înțelegerii spectrosthesiei în contextul dezvoltării și evoluției artei contemporane, precum și al percepțiilor umane asupra acesteia. Studiul sugerează noi metode de interpretare și de apreciere a artei, aducând în atenție dimensiuni senzoriale și simbolice care pot schimba radical modul în care privim și înțelegem operele artistice.

De mare ajutor este cercetarea spectrosthesiei ca paradigmă complexă în raport cu arta și percepțiile umane. În contextul artei și al percepțiilor umane, deschide calea către o înțelegere mai profundă a relației complexe dintre simțuri, creativitate și percepție, oferind perspective inovatoare asupra modului în care arta poate influența și remodela modul în care interacționăm cu lumea din jurul nostru. Spectrosthesia este un termen creat pentru a descrie asocierea vizuală a elementelor din mediul înconjurător cu spectrograme, într-o manieră sinestezică. Aceasta include arhitectura clădirilor, jocurile de lumini și umbre, ritmurile, culorile și formele, toate percepute printr-o sensibilitate artistică și estetică specifică, ce influențează modul în care interpretăm și înțelegem informațiile senzoriale. Spectrosthesia presupune o gamă largă de abilități cognitive și senzoriale. Un exemplu remarcabil de interferență a artelor contemporane îl găsim în lucrările artistului american Bill Viola, un pionier al artei video. Viola este cunoscut pentru instalațiile sale video care explorează teme profunde, precum viața, moartea, timpul și conștiința umană și care folosesc atât sunetul, cât și imaginea pentru a crea o experiență senzorială totală. În lucrarea sa „The Crossing” (1996), Viola combină imaginea și sunetul pentru a reprezenta un om care este învăluit, pe

rând, de apă și foc, în timp ce sunetele elementelor naturale înconjoară spectatorul. Această lucrare nu doar că explorează teme filozofice, dar creează și o experiență senzorială puternică, în care spectatorul este invitat să reflecteze la propria existență prin intermediul simțurilor sale.

Tot în sfera interferenței artelor contemporane, trebuie menționat și artistul japonez Ryoji Ikeda, care combină sunetul, lumina și matematica în lucrările sale pentru a crea o experiență vizuală și auditivă unică. Ikeda folosește sunete sinusoidale, frecvențe înalte și proiecții vizuale minimaliste pentru a explora limitele percepției umane. Lucrarea sa „Datamatics" (2006) este un exemplu de artă care combină sunetul și imaginea pentru a crea o experiență senzorială intensă, unde sunetele abstracte și imaginile digitale creează o simfonie de date care este atât vizuală, cât și auditivă. Spectatorul este transpus într-un univers digital, unde simțurile sale sunt solicitate la maximum pentru a putea înțelege și interpreta fluxul de informații. Artiști precum Viola și Ikeda demonstrează cum arta contemporană poate utiliza tehnologia și mediile moderne pentru a crea lucrări care sunt percepute simultan prin mai multe simțuri. Această abordare multidisciplinară nu doar că extinde posibilitățile creative, dar și schimbă modul în care publicul interacționează cu arta, cum ar fi recunoașterea sunetelor, observarea detaliilor și interpretarea informațiilor sonore.

Sinestezia si interconectarea sunetului și a culorii

Sinestezia este un fenomen neurologic în care stimularea unui simț provoacă în mod involuntar o reacție în alt simț, ceea ce rezultă într-o percepție mai complexă și îmbogățită a informațiilor senzoriale. În contextul relației dintre sunet și imagine, persoanele cu această capacitate devin mai sensibile la subtilitățile și nuanțele sunetelor din jurul lor, oferindu-le o perspectivă unică asupra experiențelor senzoriale. Cei care experimentează sinestezia pot avea o percepție mai nuanțată și interconectată a sunetului și culorii, deoarece aceste senzații se influențează reciproc. De exemplu, un sunet puternic sau vibrant ar putea fi perceput ca o culoare strălucitoare sau intensă, în timp ce un sunet liniștit sau calm poate fi asociat cu o culoare mai blândă sau subtilă. Dintr-o perspectivă tehnică, sinestezia implică o interacțiune între cortexul auditiv și cortexul vizual al creierului. Când un sunet este perceput, conexiunile dintre aceste două regiuni cerebrale pot activa neuronii implicați în percepția culorilor. Această interacțiune poate duce la asocierea sunetelor cu anumite culori, influențând astfel modul în care percepem și interpretăm sunetele. Referindu-ne la conceptul de spectrosthesie, putem clarifica acest fenomen definind, conform Dex,

spectrograma ca o reprezentare vizuală a spectrului (densității spectrale) de frecvențe ale unui sunet, raportate la timp sau la alte variabile. În demersul meu artistic, am studiat compozițiile muzicale din perspectiva frecvenței, a duratei și a înălțimii sunetelor, imprimându-le o dimensiune personală prin exprimarea vizuală a trăirilor mele, utilizând gesturi, culori și diverse materiale. Explorarea spectrosthesiei poate fi văzută și ca o metodă de investigare și înțelegere mai profundă a modului în care percepțiile umane sunt influențate de contextul cultural, social și istoric. Prin intermediul artei contemporane, putem aduce în atenție diverse aspecte ale spectrosthesiei și putem analiza cum percepțiile noastre sunt modelate și transformate de mediul înconjurător.

Integrarea spectrosthesiei în practica artistică deschide noi orizonturi pentru modul în care artiștii pot comunica și interacționa cu publicul, oferind o direcție promițătoare pentru cercetarea și practica artistică contemporană.

Sinestezia în istoria artei

Muzica și arta vizuală au fost întotdeauna medii artistice strâns legate, influențându-se reciproc în procesul creativ. Mulți artiști au găsit inspirație în muzică atunci când și-au creat operele, iar această influență este evidentă în lucrările lor.

Pablo Picasso a fost unul dintre primii artiști ai secolului al XX-lea care au explorat relația dintre muzică și arta vizuală. El a fost profund influențat de creația compozitorului spaniol Manuel de Falla, iar lucrări precum „Bătrânul chitarist” și „Femeie cu chitară” reflectă această influență. Picasso a reușit să transpună ritmurile și tonalitățile muzicale în creațiile sale, realizând o simbioză perfectă între sunet și culoare. Wassily Kandinsky a fost un adevărat pionier al artei abstracte, fiind profund influențat de muzică în procesul său creativ. El credea că muzica și arta vizuală împărtășesc un scop spiritual comun și că fiecare formă de artă ar trebui să transmită aceeași intensitate emoțională. În lucrări precum „Compoziție VIII”, Kandinsky utilizează linii, forme geometrice și culori vibrante care par să danseze pe pânză, evocând o experiență auditivă. Similar, „Galben, Roșu și Albastru” reflectă aceste principii, ambele opere exprimând o experiență emoțională profundă, asemănătoare cu ascultarea unei piese muzicale. Considerat unul dintre cei mai renumiți pictori sinestetici, Kandinsky a transformat sunetul și muzica în inspirație pentru culorile și formele abstracte din lucrările sale.

David Hockney este un alt artist care a reprezentat muzica în operele sale, folosind culori și forme într-o manieră mai figurativă decât abordarea abstractă a lui Kandinsky. Muzica și arta vizuală au fost, de asemenea, strâns legate în opera lui Leonardo da Vinci, un maestru nu doar al picturii și sculpturii, dar și al muzicii. Da Vinci credea că aceste două forme de artă sunt profund interconectate și pot exprima aceleași idei și emoții. Experiențele sale senzoriale unice, precum abilitatea de a „auzi" culorile și de a „vedea" sunetele, au influențat profund creațiile sale.

Relația dintre muzică și arta vizuală este una complexă și profundă, unii artiști reușind să surprindă această interconectare în mod remarcabil. Explorând ritmurile, tonalitățile și structura muzicală, acești artiști au creat lucrări care oferă o experiență artistică completă și transcendentă.

Sinestezia a avut un impact semnificativ asupra artei, în special asupra artei vizuale și performative. Mulți artiști celebri, cum ar fi compozitorii Aleksandr Nikolayevich Skriabin și John Cage, au explorat aceste percepții senzoriale amestecate în lucrările lor, Cage experimentând cu concepte moderne precum aleatorismul și muzica electronică.

Astăzi, numeroși artiști contemporani continuă să utilizeze aceste concepte pentru a transmite emoții și senzații complexe publicului. Astfel, sinestezia și arta sunt strâns legate, iar explorarea acestei conexiuni poate oferi perspective noi asupra modului în care percepem și experimentăm lumea din jur. De la pictură și sculptură până la muzică și dans, sinestezia influențează creativitatea și comunicarea artistică într-un mod unic și provocator.

Interacțiunea dintre arta vizuală și muzică

Arta vizuală și muzica au fost întotdeauna profund interconectate, fiecare influențându-se reciproc și inspirând creații unice. Numeroase opere de artă, fie ele picturi, sculpturi sau instalații, au fost create ca răspuns la piese muzicale specifice sau la atmosfera evocată de acestea. În același timp, multe compoziții muzicale au fost inspirate de imagini vizuale, precum un peisaj sau o narațiune.

Muzica și arta vizuală colaborează adesea în proiecte interdisciplinare, unde artiștii vizuali și muzicienii își unesc forțele pentru a crea experiențe artistice inovatoare. De-a lungul istoriei, artiștii vizuali au fost influențați de muzica contemporană, iar muzicienii au găsit inspirație în

mișcările artistice și în operele vizuale ale vremii. Această influență reciprocă a contribuit la dezvoltarea unor curente artistice și muzicale inovatoare, îmbogățind experiența estetică a publicului.

Muzica și arta vizuală sunt unite de capacitatea lor de a transmite emoții profunde. Muzica generează trăiri intense prin sunete și ritmuri, în timp ce pictura comunică sentimente și stări de spirit prin culori, forme și compoziție. De exemplu, o pictură plină de viață și culoare poate induce o stare de bucurie și energie, în timp ce o melodie lentă și melancolică poate evoca tristețe și introspecție.

De-a lungul timpului, artiștii și compozitorii s-au inspirat reciproc, creând opere care reflectă teme și motive comune. Multe compoziții muzicale au fost create ca reacție la opere de artă, iar picturile au fost adesea influențate de muzica pe care artiștii o ascultau în timp ce lucrau. Relația dintre muzică și pictură este complexă și profundă, bazându-se pe similitudini și interconexiuni între aceste două forme de artă. Această interacțiune creativă a generat opere remarcabile care au captivat și inspirat publicul de-a lungul istoriei, demonstrând puterea și frumusețea artei în toate formele sale.

Concluzii:

Arta și percepțiile umane au fost întotdeauna teme centrale de interes și cercetare, fiind esențiale pentru experiența umană. Studiul spectrosthesiei, sinestezia, care se referă la capacitatea de a experimenta spectrul complet al senzațiilor și trăirilor, aduce o nouă perspectivă asupra modului în care interpretăm și percepem lumea din jur prin intermediul simțurilor noastre.

Într-o epocă dominată de tehnologie și de experiențe digitale, este esențial să recunoaștem importanța simțurilor noastre și să explorăm cum interacționează acestea cu arta și cu mediul înconjurător. Cercetările recente în neuroștiințe și în psihologie au dezvăluit că percepțiile noastre sunt mult mai complexe și interconectate decât s-a crezut inițial. Acest lucru face ca spectrosthesia să devină un subiect captivant pentru explorarea senzorialității umane și pentru înțelegerea modului în care sunetul ne influențează percepția asupra lumii.

Interferența artelor contemporane poate deschide noi căi de exprimare artistică și poate evidenția conexiuni semnificative între sunet, senzație și emoție. Este important să continuăm să investigăm această dimensiune a

experienței noastre senzoriale și să ne deschidem către noi perspective privind impactul sunetului asupra percepțiilor și reprezentărilor noastre despre lume.

Bibliografie

„Art and the Senses” editată de Francesca Bacci și David Melcher, Editura: Oxford University Press, 2011

„Synesthesia: A Union of the Senses” de Richard E. Cytowic și David M. Eagleman

- Editura: MIT Press
- Prima ediție: 1989 (Richard E. Cytowic)
- Ediția revizuită: 2009 (cu David M. Eagleman)

„The Age of Insight: The Quest to Understand the Unconscious in Art, Mind, and Brain, from Vienna 1900 to the Present” de Eric R. Kandel, Editura: Random House, 2012

„Sound and Vision: A Guide to Music's Cultures” de Simon Frith, Editura: Yale, University Press, 1996

.„Artele și relațiile dintre ele”, Volumele I și II, Thomas Munro, Editura Meridiane, București, 1981

„Colour and Meaning: Art, Science and Symbolism” de John Gage, Editura: Thames & Hudson,1999

Emoție și expresie în portretistica contemporană. Studiu de caz Edward Povey

Asist. univ. dr. Tărbuc Cristiana-Emanuela
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați
tarbuccristiana@gmail.com

Abstract:
Contemporary figurative portraiture has behind it numerous studies and explorations on the psychology of facial expression, from features of physiognomy to the essence of the self. Edward Povey proposes a series of portraits whose facial expressiveness, movement, body language convey immense emotion and therefore calls his style emotional realism[1]. This connection between essence and expression, although not new, is in constant transformation as a result of the action of social, technological and cultural changes on the individual and around it.

Key words: *portret, figurativ, hiperrealist, Edward Povey, pictură, artă contemporană, expresie, emoție.*

Edward Povey este un pictor figurativ cunoscut pentru depicțiile sale ale figurii umane și de portrete hiperrealiste de mari dimensiuni. Născut în 1951 în Londra, de mic a primit arta, desenul și pictura în viața sa cu brațele deschise, urmând mai apoi studii în artă și psihologie. Astăzi lucrările sale sunt infuzate cu un grad imens de sensibilitate.

John Pope-Hennessy numește portretistica a fi „empirică”, ceea ce înseamnă că artistul nu poate reprezenta până nu a trecut prin experiența de a simți mai întâi, și se referă la faptul că portretul „rezultă din interacțiunea a două forțe, artist și model”[2]. Astfel procesul de a portretiza trebuie să treacă prin multiple stări sufletești ale artistului, care la rândul său trebuie să transcendă în trăirile interioare ale modelului; trebuie să pătrundă dincolo de chipul mască al celui reprezentat și să scoată esența acestuia. Se poate observa în lucrările artistului cum acestea sunt încărcate emoțional, vorbind publicului.

---

[1] *Human. Edward Povey. Recent Paintings,* WaterHouse and Dodd, New York, 2023

[2] POPE-HENNESSY John, *Portretul în Renaștere,* Ed. Meridiane, București, 1976, p. 9.

Robin George Collingwood, în lucrarea sa *Principiile artei*, prezintă teoria expresiei, care se referă în general la principalul scop al artei, anume de a exprima emoția autorului, și nu de a stârni-o în public. Tot el susține că opera de artă nu trebuie să fie percepută ca un obiect fizic realizat de artist, ci ca o realitate imaginară prezentă doar în mintea artistului, explică Mattia Malvestiti în *Means of Expression in Collingwood's Theory of Art*[3].



Fig. 1 - Edward Povey, *AMPLEXUM*, 2020, tehnică mixtă, 140 X 120 cm, Galeria Waterhouse & Dodd, New York

Spre exemplu, încleștarea îmbrățișării în lucrarea din figura 1 și expresia facială a personajului induc publicului în mod automat un sentiment de neliniște, cunoscut sau nu de acesta, dar fără îndoială prezent.

Vittorio Gallese caută să atingă anumite aspecte asupra rolului feței în comunicare, identitate și estetică, folosindu-se de o perspectivă bio-culturală. Prin lucrarea *Embodying the Face: The Intersubjectivity of Portraits and Self-*

[3] MALVESTITI Mattia, *Means of Expression in Collingwood's Theory of Art*, URL: https://www.academia.edu/2259266/Means_of_Expression_in_Collingwoods_Theory_of_Art, accesat la 31 august 2023.

portraits, autorul explică rolul principal al feței umane, anume de comunicare și expresie. Chipul uman nu este doar o altă parte a corpului, ci de aici reiese expresia verbală și emoțională, ceea ce contribuie la interacțiunea cu alții și la transmiterea propriilor noastre emoții[4], principalul mod de comunicare interpersonală și, de asemenea: „dovedit de cercetarea de dezvoltare, fața este primul mijloc folosit pentru construirea relațiilor interpersonale”[5].

Prin urmare, în creier, fața și mâinile au o unică importanță față de restul corpului. Acestea sunt reprezentate de grupuri vecine de neuroni, sugerându-se că aceștia sunt într-o relație strânsă, colaborând împreună în procesul de comunicare și interacțiune cu lumea. Susține, de asemenea, importanța interacțiunii cu fețele încă din perioada infantilității. Datorită abilităților mimetice, copilul trece de la o etapă la alta, astfel prin imitarea chipurilor din jur, are loc un proces de dezvoltare psihică.



Fig. 2 - Edward Povey, *Table*, 2022, ulei/pânză,
200 x 200 cm, colecție privată, London

[4] Gallese, V. *Embodying the Face: The Intersubjectivity of Portraits and Self-portraits. Topoi* 41, 731–740 2022. https://doi.org/10.1007/s11245-022-09810-4 accesat la 1 septembrie 2022.

[5] Traducere proprie din limba engleză: „As shown by developmental research, the face is the first mean used to build interpersonal relations”. *Idem.*

Relația acestor teorii și experimente cu arta vizuală reiese din psihologia portretului și autoportretului, prin care autorul caută să lege neuroștiința de estetică și să analizeze modurile în care noi, oamenii, percepem fețe adevărate, prin intermediul portretului artistic. Această cercetare este de factură empirică, ceea ce subliniază nevoia experienței pentru înțelegere și creație „Recunoașterea mișcării faciale și expresiilor se bazează pe aspecte variabile ale feței cum ar fi mișcarea ochilor, mișcări ale gurii și direcția privirii. Recunoașterea identității faciale, pe de altă parte, se bazează pe perceperea a anumitor aspecte ale feței ce sunt independente de schimbare”[6].



Fig. 3 - Edward Povey, *CAST*, 2020, u/p, 76.2 X 71.1 cm,
Galeria Waterhouse & Dodd, New York

Pe de altă parte, Haxby și Gobbini propun un sistem neural ce implică sistemul vizual, limbic, suprafețele frontale, divizate în cel de bază și cel

[6] Traducere proprie din limba engleză: „The recognition of facial movements and expressions is based on variable aspects of the face such as eye movements, mouth movements and gaze direction. The recognition of facial identity, on the other hand, is based on the perception of certain aspects of the face that are independent of changes”. *Idem*.

extins. Sistemul de bază se ocupă de trăsăturile faciale ce se schimbă, în timp ce sistemul extins se ocupă de aspectele dinamice și de expresiile emoționale. Sistemul extins recunoaște imediat fețele necunoscute datorită răspunsurilor emoționale.



Fig. 4 - Edward Povey, *SOEURS SANGUINES*, 2023, u/p, 120 x 140 cm, Galeria Waterhouse & Dodd, New York

Kulczak indică faptul că expresia în artă este o calitate a lucrării și nu a efectelor redate publicului și explică ideile de trăsături meta, care sunt teoretizate, dar nu se identifică direct cu conținutul expresiv și emoțional și cu trăsături directe. Explică mai apoi cum publicul folosește un limbaj antropomorfic în momentul conectării cu lucrarea, deoarece îi atribuim unui obiect emoții umane. Precum lucrarea de mai sus, fig. 4, unde simțul uman empatic ne motivează să ne conectăm cu imaginea unei persoane necunoscute prin simpla recunoaștere a emoției citite datorită expresiei faciale. Empatizăm, simțim ceva pentru un obicet, o reprezentare a obiectului, a personajului, noi, publicul, îl însuflețim. Aceste caracteristici ale emoțiilor

fac parte din lucrare în sine, indiferent de ceea ce resimte publicul[7]. Autorul explică mai apoi nevoia de a distinge emoția de expresie. Sugerează faptul că expresia în emoție în artă reprezintă mai mult limbajul folosit pentru descrierea lucrărilor, și nu cauza emoțiilor în sine.



Fig. 5 - Edward Povey, *SUBMERSION*, 2021, u/p, 76.2 x 76.2 cm,
Colecție privată Santa Fe, New Mexico

Submersion propune o dedublare a personajului, la mijloc având o fotografie alb-negru. Ideea de nostalgie se îmbină cu aspectul portretului de îndurerare redat prin ochii înlăcrimați ai personajului. Noi, ca ființe umane avem capacitatea de a recunoaște emoție în fizionomiile persoanelor din jurul nostru, lucru de care avem nevoie pentru a vedea emoție în jur. Amintim de

[7] KULCZAK P. Richard, *Art and Expression, Univ. Londra*, 2001, URL: https://www.academia.edu/5183330/Art_and_Expression, accesat la 31 august 2023

experimentul lui Edward Tronick, în care unui bebeluș i se prezintă chipul mamei cu și fără emoție. În lipsa oricărei expresii faciale și fără nicio reacție la acțiunile infantului, acesta prezintă neliniște și disconfort, în final frustrare. Experimentul poartă denumirea de *Still-Face Paradigm,* iar prin acesta s-a demonstrat comunicarea activă nonverbală dintre mamă și copil.



Fig. 6 - Edward Povey, *ACCOMMODATION*, 2020, u/p, 140 X 180 cm

De-a lungul timpului s-a căutat o corelare între emoțiile puternice resimțite de om și reacțiile sale fizice pe chip . Redarea unei expresii faciale reprezintă de fapt o formă de limbaj nonverbal, prin care un individ poate transmite voit sau nu starea sa sufletească actuală, este o formă de comunicare pe care o regăsim în primele noastre momente din viață, în perioada de infantilitate. Acest procedeu are loc prin contracțiile musculare faciale. Transmitem prin expresii faciale teamă, frică, fericire, tristețe, furie, durere, rușine, surpriză, entuziasm etc. Expresiile faciale fac parte din limbajul interpersonal prin care se comunică un conținut emoțional resimțit în interacțiuni interumane. Expresiile faciale contribuie la o mai bună transmitere a informației și completează informația verbalizată de emițător. „De aceea modificările corporale ca mișcări observabile legate de fenomenele fiziologice și psihice, spontane sau voluntare, înglobează semnele motorii

metaforice sau simbolice ale expresiei”[8]. Prin această afirmație înțelegem semnificațiile generale ale expresiei, anume reprezentarea fenomenului psihic prin mișcarea mușchilor feței ca o formă de comunicare nonverbală.



Fig. 7 - Edward Povey, *NABOKOV'S WINDOW*, 2020, u/p, 200 cm x 200 cm, colecție privată, Liverpool, England

[8] SANDU, Liviu-Adrian, *Emoții, expresii și fizionomii în sculptura statuară occidentală*, Ed Cartex, București, 2020, p.22.



Fig. 8 - Edward Povey, *BETOVEREN*, 2021, u/p, 200 x 200 cm, Colecție privată

Picturile lui Edward Povey, de foarte mari dimensiuni, sunt impresionante prin nivelul de măiestrie picturală figurativă și prin grandoarea lor, prin sensibilitate, prin compoziție și cromatică, dar mai ales prin portretistica expresivă și emoționantă. Picturile sale însumează toate cele spuse mai sus, acestea sunt făcute să transmită publicului foarte mult, făcute să vorbească acestuia sub forma unui subtil monolog. Emoția transmisă este fără îndoială o transpunere personală a artistului însuși asupra portretului reprezentat.

Artistul susține într-un interviu dificultatea de a realiza fotografia perfectă ca referință pentru portretele sale. Încearcă să inducă în general o stare anume modelului, astfel încât acesta poate capta momentul perfect.



Fig. 9 - Edward Povey, *NIGHTBIRDS*, 2021, u/p, 40.64 x 40.64 cm,
Colecție privată, Wales

Caracterul hiperrealist al lucrărilor și îmbinarea picturii cu grafica nu fac decât să desprindă personajul din spațiul produsului artistic, până în realitatea noastră, fiind aproape palpabil. Acest lucru este amplificat de momentele în care personajul se uită direct la public „Se poate vedea în aceste picturi o mare dorință de a crea un mod perfect de a descrie emoții umane complexe și sensibile, relația dintre memorie și imaginație”[9].

[9] Traducere proprie din limba engleză: „One can see in these paintings a great longing to create a perfect way of depicting such complex and sensitive human emotions, the relationship between memory and imagination” Roman Konik, *Seven Paintings by Edward Povey. Essay by Professor Roman Konik,* Waterhouse and Dodd, New York, 2023, catalog online: https://www.edwardpovey.com/catalogues, p.8.

Edward reușește atât prin limbajul corporal al personajelor cât și prin expresiile lor faciale să transmită emoție publicului, fără niciun fel de problemă. Ipostazele în care se regăsesc personajele, adesea la aceeași masă cu față albă, adesea lângă căni de cafea, pahare cu alcool, fotografii vechi de familie, scrisori pătate pe masă ș.a.m.d., centrul de interes al compozițiilor reprezentând figurile faciale cu ochi și obraji înroșiți, cu grimase sau cu expresii de angoasă, iar în apariția unui zâmbet se poate vedea un disconfort evident, prin ochii înlăcrimați sau pierduți în gânduri, lucrări precum un „labirint plin de emoții, recuzită și amintiri”[10].

Artistul propune o varietate de emoții transmise în portrete, deși sentimentul predominant în lucrări ar părea unul de durere sufletească, autorul susține că nu a intenționat neapărat ca acesta să predomine. Ceea ce este de fapt indusă de lucrări este umanitatea personajelor reprezentate: „În mod clar, există diferite tipuri de durere vizibile în picturile mele, dar a arăta durerea nu a fost niciodată intenția mea principală. Frumusețea reiese, poate, din umanitatea pură pe care o găsesc în modelele mele și, de asemenea, din onestitatea stării lor”.[11] Prin urmare, își extrage inspirația din însăși muza sa și din ceea ce reușește să capteze pe chipul acesteia.

Artistul activează destul de mult pe pagina sa de instagram, unde sub fiecare lucrare postată este adăugat un text cu rol complementar, un argument, o explicație sau, ca adjuvant literar picturii, un text precum cel pentru *figura 2*:

„Întâlnise oameni care erau mulțumiți de viața lor și nu putea înțelege limba lor. Niciun cuvânt. Era ca și cum i-ar privi la televizor în vitrina unui magazin, împotriva zgomotului traficului târziu în ploaie. Zâmbete deschizându-se și închizându-se pe ecrane, cu obrajii roz și radianți. Se dădea înapoi în prag până când ploaia se stingea, apoi ieșea de-a lungul străzii șuierate pe lângă cupluri înfășurate în brațe sub umbrele și pe lângă cei fără adăpost înghesuiți sub podurile de cale ferată, întorcându-se la viața lui”.[12]

---

[10] Traducere proprie din limba engleză: „maze filled with emotions, props, and memories”, *Idem*.

[11] Traducere proprie din limba engleză: „Clearly there are different types of pain visible in my paintings, but showing pain was never my primary intention. The beauty emerges from the pure humanity that I find in my models, perhaps, and also the honesty of their state.” BRUNA L. Carmen, *Edward Povey. Living Diorama*, 2021, https://cglozano64.wixsite.com/cielo-pam/post/edward-povey-living-diorama, accesat la 12.05.2024

[12] Traducere proprie din limba engleză: „He had met people who were pleased with their lives, and he couldn't understand their language. Not a word. It was like watching them on a television in a shop window against the din of late evening traffic in the rain. Smiles opening and closing on the screens, rosy-cheeked and beaming. He would back himself into the doorway until the rain eased, and then go out along the hissing street past arm-wrapped

Bibliografie:

1. GALLESE Vittorio, *Embodying the Face: The Intersubjectivity of Portraits and Self-portraits*. Revista *Topoi* Nr. 41, pp. 731–740 2022. https://doi.org/10.1007/s11245-022-09810-4 accesat la 1 septembrie 2022.
2. KULCZAK P. Richard, *Art and Expression, Univ. Londra*, 2001, URL: https://www.academia.edu/5183330/Art_and_Expression, accesat la 31 august 2023.
3. MALVESTITI Mattia, *Means of Expression in Collingwood's Theory of Art*, URL:https://www.academia.edu/2259266/Means_of_Expression_in_Collingwoods_Theory_of_Art, accesat la 31 august 2023.
4. POPE-HENNESSY John, *Portretul în Renaștere*, Ed. Meridiane, București, 1976.
5. SANDU, Liviu-Adrian, *Emoții, expresii și fizionomii în sculptura statuară occidentală*, Ed. Cartex, București, 2020.

Catalog online:

1. *Human. Edward Povey. Recent Paintings*, WaterHouse and Dodd, New York, 2023.
2. KONIK Roman, *Seven Paintings by Edward Povey. Essay by Professor Roman Konik*, Waterhouse and Dodd, New York, 2023.

Sitografie:

1. BRUNA L. Carmen, *Edward Povey. Living Diorama*, 2021, https://cglozano64.wixsite.com/cielo-pam/post/edward-povey-living-diorama, accesat la 12.05.2024.
2. https://www.instagram.com/p/C4ik74poxAr/ .

couples under umbrellas, and the homeless huddled under railway bridges, returning to his life.” https://www.instagram.com/p/C4ik74poxAr/

Vocalitatea rolului Gilda - proiecții metodice în însușirea ariei „Caro nome”

Lect. univ. dr. Adelina Diaconu
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați
adelina.diaconu@ugal.ro

Abstract:

Approaching an operatic role requires an artist, in addition to vocal and acting skills, to work diligently to research and acquire a great deal of knowledge about everything related to authorship, inspiration, musical analysis, style, scenography concepts, interpretations, in order to perfectly recreate the role and, at the same time, in giving a touch of originality, without which, the artistic act would have neither meaning nor permanence over time.

Therefore, opera singers must put the role into voice, form their empathic ability to transpose themselves into the character's personality, and make their own feelings, even the gestures and facial expressions of the character, all of which are dominated by strong self-control . Singers are often compared to athletes because they have to work continuously to constantly discipline their body and voice in the service of the artistic act.

In the Caro nome aria, the newly awakened love in Gilda's heart is masterfully rendered by the composer, first of all through the rhythm, then through the phrasing, melodic design and, above all, through the vocal, which acquires various expressive valences during the aria. The Verdian vocal writing is a special one, containing elements of the bel canto style, these being perfectly molded on a construction of a much more prominent drama than in the composers of the bel canto era. Thus, the vocality of the entire aria gravitates around three essential elements of the canto spianato style: legato, messa di voce and portamento, and the ornamentation has a small weight, only trills and long and short appoggiaturas being present.

***Keywords**: Giuseppe Verdi, vocality, Gilda, Rigoletto, pedagogical view*

Abordarea unui rol de operă presupune ca un artist, în plus față de abilitățile vocale și de actorie, să lucreze cu sârguință pentru a cerceta și a dobândi multe cunoștințe despre tot ceea ce este legat de autor, sursă de

inspirație, analiză muzicală, stil, concepte de scenografie, interpretări, în scopul recreerii perfecte a rolului și, în același timp, în dăruirea unei note de originalitate, fără de care actul artistic nu ar avea nici o semnificație și nici perenitate în timp.

Prin urmare, cântăreții de operă trebuie *să pună rolul în voce*, să-și formeze capacitatea empatică de a se transpune în personalitatea personajului și de a-și face proprii sentimentele, chiar și gesturile și mimica personajului, toate acestea fiind dominate de un puternic autocontrol. Adesea, cântăreții sunt comparați cu atleții, deoarece trebuie să desfășoare un travaliu continuu pentru a-și disciplina permanent corpul și vocea în slujirea actului artistic.

Artistul trebuie să știe exact cum funcționează fiecare parte a corpului implicată în procesul cântului. El va folosi un anumit tip de respirație și nu respirația de zi cu zi, deoarece, pentru a amplifica în mod natural sunetul și a conduce vocea în rezonatorii superiori, se va utiliza respirația costo-diafragmatică. Respirația de acest tip este cea mai profundă și mai eficientă în cântul clasic și, de asemenea, oxigenizează în cea mai mare proporție creierul, implicând mușchii abdominali și toracici, care angajează acțiunea puternică a mușchilor dorsali, intercostali, abdominali și, bineînțeles, diafragma. Mișcările mușchilor abdominali și ale pelvienilor, ușoarele lor impulsuri fac ca aerul să fie dirijat după dorința noastră, mai lent sau mai rapid, dar tot timpul coloana de aer trebuie să fie continuă, egală și cu o presiune constantă. Prin urmare, un cântăreț de operă în formare trebuie să fie foarte atent cu pregătirea lui, pentru a nu-și deteriora vocea și, de aceea, va fi supravegheat de un maestru în arta cântului, care va ști cum să aibă grijă de darul său.

Un solist de operă este dotat cu inteligență, voință, perseverență și, desigur, talent. Toate aspectele muzicale sunt foarte bine cunoscute și aplicate în mod optim, pentru a interpreta un rol, pentru a-l prezenta în fața publicului: teoria muzicii, armonie, forme muzicale, contrapunct, polifonie, istoria muzicii, stilistică. Acestea sunt bazele de la care începe analiza unei partituri și care trebuie luate în considerare în procesul de învățare a fragmentului muzical. După acest pas, rolul va fi pus în voce, sub îndrumarea maestrului. Aici vorbim despre un proces care nu ar trebui să se desfășoare în grabă, ci cu grijă și răbdare din ambele părți. Această etapă va stimula creativitatea studentului pentru a căuta o varietate de nuanțe în voce, expresie și intensitate. Aici vine o altă latură a procesului interpretativ, care completează și finalizează procesul de învățare a unui rol: modulațiile vocii, expresia și intensitatea trăirilor nu vor fi construite mecanic de către cântăreți, ci trebuie să se bazeze pe o cercetare aprofundată a caracteristicilor și sentimentelor personajului pe care îl interpretează. Solistul va citi piesa originală, unde va găsi informații despre originea personajului, contextul social în care acesta își

desfășoară acțiunile, precum și motivațiile sale. Desigur, aici ajută și cunoștințele din domeniul psihologiei, care contribuie la analizarea comportamentului personajului. Pe de altă parte, când îți cunoști personajul și îi înțelegi sentimentele, apare pericolul de a intra prea mult în pielea personajului, de a te implica prea mult emoțional. Există puțini cântăreți de operă care au capacitatea de a stăpâni un rol cu inteligență, făcând publicul să creadă în personajul văzut pe scenă și să fie foarte entuziasmat de întreaga performanță, intrând într-o lume magică. Publicul uită că se află în sala de teatru, deoarece actorii sunt foarte credibili. Vorbim aici despre gest, mimică, postura corpului, privire, mișcări ale corpului. Cântăreții trebuie să investigheze toate cărțile importante din domeniul actoriei și o putem menționa pe cea mai renumită: *Rabota aktera nad soboy (Munca actorului cu el însuși)* de Konstantin Stanislavski. Sistemul lui Stanislavski se concentrează pe dezvoltarea realistă a personajelor. Actorii au fost instruiți să folosească memoria emoțională pentru a reprezenta în mod natural emoțiile personajelor interpretate și, pentru a reuși în această încercare, actorii au fost rugați să se gândească la un moment din viața lor, în care au simțit o anume emoție, pe care să încerce apoi să o reprezinte pe scenă, toate acestea din dorința de a asigura o interpretare cât mai aproape de realitate. Pe lângă această metodă, a fost adoptată una nouă printre actori și cântăreți - aceea a unei apropieri reale de sentimentele și acțiunile personajului, așa cum reiese din text și muzică, fără ca actorul să se raporteze la propriile amintiri și sentimente. Prin urmare, viitorul cântăreț de operă va investiga pe deplin toate aceste aspecte legate de interpretarea unui rol de operă pe scenă, ajungând să-și înțeleagă și să-și iubească vocația și vocea, pentru a obține rezultate excelente.

În aria *Caro nome*, dragostea proaspăt trezită în inima Gildei este măiestrit redată de compozitor, în primul rând prin ritmică, apoi prin frazare, desen melodic și, mai ales, prin vocalitate, ce pe parcursul ariei capătă diverse valențe expresive. Scriitura vocală verdiană este una aparte, ce conține elemente ale stilului *belcanto*, acestea fiind mulate perfect pe o construcție de un dramatism mult mai proeminent decât la compozitorii din era *belcanto*. Astfel, vocalitatea întregii arii gravitează în jurul a trei elemente esențiale ale stilului *canto spianato*: *legato, messa di voce* și *portamento,* iar ornamentarea are o pondere mică, fiind prezente doar triluri și apogiaturi lungi și scurte. Ambitusul ariei este larg, de la sunetul *si* din octava mică până la *do#*3 sau *mi*3, în funcție de cadențele adoptate de interpretă. Menținerea egalității emisiei vocale, susținută de un proces respiratoriu amplu, este esențială pentru parcurgerea acestui moment muzical deosebit de expresiv. Deoarece vocalitatea primește calitățile expresive ale limbii în care este scrisă o creație muzicală lirică, o mare importanță trebuie acordată felului în care Giuseppe

Verdi valorifică într-un mod cu totul special posibilitățile expresive ale vocii de soprană lirică-lejeră sau de coloratură, fiecare cuvânt, fiecare frază trebuind să fie îmbrăcate de interpretă în culori timbrale diferențiate în funcție de stările psihologice care le suscită.

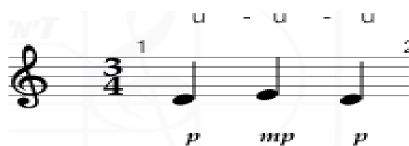
Astfel, în demersul meu interpretativ, am gândit primele cuvinte cântate de Gilda în introducerea ariei - *Gualtier Maldè!... nome di lui sì amato, ti scolpisci nel core innamorato!* (*Gualtier Maldè!... nume al lui atât de iubit, te sculptez în inima mea îndrăgostită!*) – cântate în *mezzavoce*, cu un *legato* desăvârșit și *messa di voce*, ca o aducere aminte a momentelor pline de intensitate trăite în duetul cu Ducele. Însuși acompaniamentul orchestral sugerează un vis prin arpegii repetate cântate diafan de flaut, a cărui melodie trece prin diferite ipostaze tonale, ce sugerează mari schimbări de stare, chiar și de-a lungul a doar două fraze muzicale ale interpretei. Giuseppe Verdi a făcut inovații pe plan formal, transformând unele structuri pentru a sluji mai bine demersului dramaturgic. Structura ariei Gildei este foarte diferită de tiparele epocii *belcanto*: recitativul obișnuit de la început este înlocuit cu o scurtă introducere, iar aria propriu-zisă este monopartită, diferită de ariile donizettiene sau belliniene, ce erau constituite dintr-un *cantabile* sau *cavatină*, urmate de o *cabalettă*, străbătute de multe agilități și ornamente. Ritmul punctat și pauzele sunt elemente primordiale în structura ariei Gildei și deosebit de expresive, tema principală fiind constituită pe un desen melodic descendent, cu optimi punctate sau intercalate de pauze de optimi cu rol de suprimare de sonorități, suprimare ce exprimă într-un mod cu totul special emoția eroinei. Aceste pauze de optimi au un caracter de suspin dulce, de respirație întretăiată cu emoția primilor fiori de dragoste. De aceea, consider că maniera de frazare a Mariei Callas, care lega frazele prin *portamenti* generoase, iar pe pauzele de optimi realiza *mezzi-respiri* - fapt ce evidențiază în mod strălucit și scriitura verdiană, care sugerează bătăile inimii Gildei - este cea care trebuie adoptată în interpretarea acestei arii.

O caracteristică a stilului verdian o reprezintă prezența într-un număr mult mai mare a intervalelor compuse. Acestea trebuie să fie produse de laringe prin mișcări suple, iar notele repetate cu indicația *mezzostaccato* sunt separate clar prin susținerea aerului foarte bine dozat. Pe parcursul ariei apar de asemenea triluri cu apogiaturi scurte și elemente care marchează tehnica de execuție: *staccato, marcato,* accente, *legato* de frazare și melismatic, ce îmbogățesc expresia vocală și, în același timp, reprezintă marca scriiturii vocale specifice pentru Giuseppe Verdi, întâlnită și în alte opere, precum *Il Trovatore* (*Trubadurul*) sau *La Traviata*. Un moment foarte sugestiv în care Verdi exprimă muzical emoția Gildei, bătăile inimii ei și fiorii dragostei, este fraza în care este prezent un lanț de sincope pe jumătate de timp, nota prelungită având indicația *marcato*, iar orchestra acompaniază cu optimi în
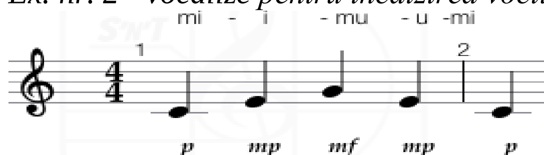
staccato, cu apogiaturi scurte. Pe această frază, musculatura pelviană și abdominală a sopranei trebuie să fie foarte precisă, pe fiecare sunet prelungit din lanțul de sincope trebuind să dea un impuls puternic și rapid, astfel încât sunetele să fie atacate cu precizie și în același timp emisia să fie rotunjită, bogată în armonice, fără stridențe. Cadența din finalul fals al ariei este scrisă în stilul *agilità di maniera*, un element plin de eleganță, bogat în sensuri, cu intensitatea acutelor diminuată până la cel mai fin *pianissimo* și cu un desen melodic foarte sinuos, ce merge în supraacut până la sunetul *do#3*, cu posibilitate de extindere până la *re3*, în funcție de cadența adoptată de interpretă. Un final fals, deoarece, după cadență, Gilda continuă să rostească numele iubitului său și după ieșirea din scenă, moment în care personajul repetă primele fraze din arie, dar de această dată fără să mai intercaleze pauze de optimi. În partitură, compozitorul notează că Gilda urcă pe balcon, apoi intră în camera ei, vocea pierzându-se puțin câte puțin: *sul terrazzo; entra nelle stanze, e la voce si perde a poco a poco* - iată un alt element inovator în structura ariei *Caro nome (Nume drag)*, dar și din punct de vedere dramaturgic.

În demersul meu de cercetare, voi expune etapele de însușire a ariei Gildei *Caro nome (Nume drag)* din opera *Rigoletto* de Giuseppe Verdi. Mai întâi, sunt necesare exerciții de respirație pentru stabilizarea coloanei de aer. Așadar, se va sta în fața unei oglinzi în care se vor observa mișcările cutiei toracice, ale diafragmei, ale mușchilor, pentru a controla cât mai bine procesul respiratoriu. Se vor efectua exerciții de respirație costo-diafragmatice, pe o siflantă lungă, cu mici pauze de câteva secunde între exerciții, pentru a nu ameți și a nu forța corpul dintr-o dată, acest tip de respirație oxigenând foarte bine creierul. Apoi, se va aborda un nou tip de exercițiu, cu o siflantă întreruptă, ce va ajuta la exersarea impulsurilor realizate de mușchii pelvieni și abdominali, necesare atacului acutelor și sunetelor în *staccato*. După o scurtă pauză, se va efectua încălzirea vocii prin vocalize de diferite grade de dificultate: se va începe cu un exercițiu de secundă pe vocala *u*, pe un ambitus restrâns, între *do central* și *do2*, deoarece această vocală creează un *vad* sunetului în rezonatorii superiori, are poziția cea mai înaltă și este cea mai eficientă vocală pentru efectuarea încălzirii unei voci. Se va trece apoi la exerciții de terță și cvintă pe silabele *mi-mu*, în *legato*, repetate de două ori, pe un ambitus ce se va lărgi treptat, ajungând până în registrul acut și supra-acut, până la sunetul *mi3*:

Ex. nr. 1 - vocalize pentru încălzirea vocii
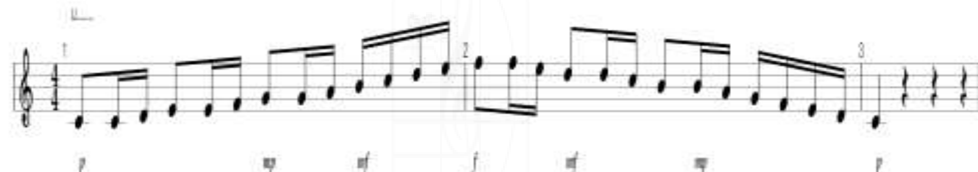


Ex. nr. 2 - vocalize pentru încălzirea vocii



Exercițiul numărul 2 se va utiliza și pe silabele *bra-bre-bri-bro-bru*, pentru exersarea dicției și a consoanelor. Pentru interpretarea rolului Gildei care este destinat unei soprane lirico-lejere și, implicit, a ariei din actul 1 al operei, vor fi necesare și vocalize pentru agilitatea vocii, utile la realizarea pasajelor de coloratură, ce vor fi efectuate pe vocala *u* sau pe silaba *mi*, cu prelungirea vocalei *i*, cu *staccato* pe fiecare optime și *legato* pe șaisprezecimi:

Ex. nr. 3 - vocaliză pentru agilitatea vocii



După o pauză necesară pentru relaxarea vocii și a musculaturii interpretei, se va trece la executarea melodiei ariei *Caro nome (Nume drag)* pe o vocală, de preferat *u* sau *a*, fără acompaniament, pentru a pune în voce aria și a omogeniza vocea pe întreaga ei întindere. Mușchii din jurul gurii nu trebuie încordați, este necesar ca susținerea să fie eficientă, iar vocea să aibă o emisie omogenă, rotunjită, vocea fiind proiectată prin spatele dinților din față, prin *punctul lui Mauran* direct în rezonatorii superiori, cu o presiune constantă a aerului. La această etapă, se va pune accentul pe calitatea vocii, pe emisia corectă și pe realizarea unui plan dinamic de bază: *piano-mezzopiano-mezzoforte-forte*. După o altă pauză mai îndelungată (5-10 minute) se va trece la următoarea etapă: redarea ariei așa cum este scrisă, cu versuri, mai întâi fără acompaniament. Astfel, primele fraze ale personajului feminin *Gualtier Maldè... nome di lui sì amato/Ti scolpisci nel core innamorato* vor fi redate

cu o emisie luminoasă, în *mezzavoce*, cu o dicție impecabilă și cu o pronunție în limba italiană corespunzătoare.

Ex. nr. 4 - Opera „Rigoletto”, actul 1, aria Gildei, măs. 3-10

110
SCENA ED ARIA
GILDA
All.° assai moderato
♩ = 80
p dolce
GILDA
Gual_tier
Mal_dè!..

110
SCENA ED A
GILDA
All.° assai moderato
♩ = 80
p dolce

Emisia vocală adoptată în arie va fi rotunjită, catifelată, cu un timbru tineresc, plăcut, ce va exprima inocența personajului și fiorii primei iubiri. Se va respecta întocmai partitura verdiană și modalitatea de frazare cerută de compozitor: pe pauzele de optimi va efectua *mezzi-respiri*, iar frazele vor fi legate între ele prin *portamenti* generoase, însă elegante, ce vor dubla primul sunet din fraza următoare:

Ex. nr. 5 - Opera „Rigoletto”, actul 1, aria Gildei, măs.16-26
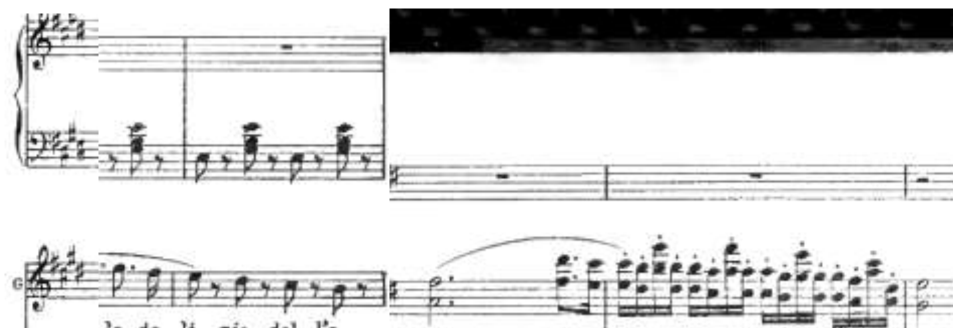
cor fe_sti pri_mo pal_pi_tar, le de_li_zie del_l'a_

_mor mi dêi sempre rammen_tar! Col pensier il mio de_

cor fe_sti pri_mo pal_pi_tar.
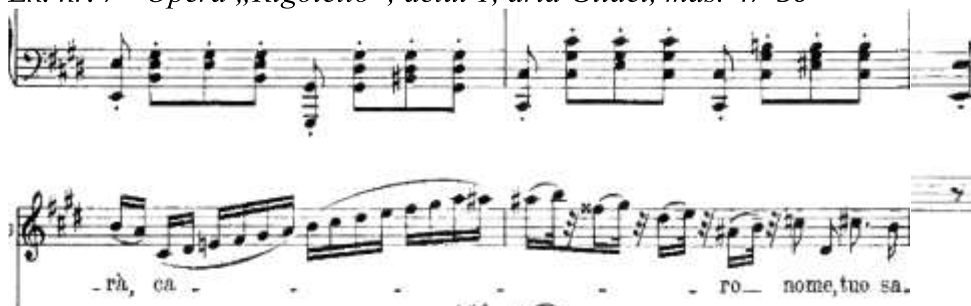
În fragmentul următor, este necesar un impuls mai puternic cu musculatura pelviană pe sunetele marcate, iar trilurile vor fi executate cu lejeritate, fără ca maxilarul inferior sau mușchiul scalen (ce unește gâtul cu umerii) să se încordeze:

Ex. nr. 6 - Opera „Rigoletto”, actul 1, aria Gildei, măs.26-30
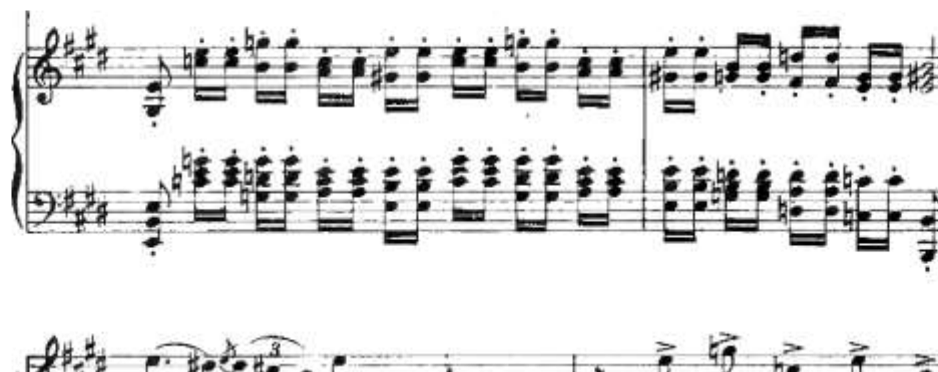


Urmează un fragment în care apar diverse cadențe care trebuie executate cu mare precizie, cu o emisie clară, penetrantă și, în același timp, rotunjită. Grupurile de șaisprezecimi vor fi legate două câte două, cu un mic accent pe prima durată, punctul culminant al cadențelor va fi atacat în *forte,* pe când coborârile se vor diminua mereu ca intensitate, dând permanent un sens expresiv cadențelor. Aici, susținerea joacă un rol major în redarea justă a acutelor, deoarece duratele sunt scurte, de șaisprezecimi, și, astfel, atacul trebuie să fie rapid, presiunea aerului constantă, iar organul vocal nu trebuie să sufere din cauza unui cânt necorespunzător. În fraza următoare Verdi a indicat *marcato* pe vârful fiecărei sincope dintr-un lanț de 10 sincope, procedeu muzical ce ajută la descrierea stării de emoție a eroinei, care își simte inima zvâcnind în piept de emoție. Desigur, pe fiecare notă marcată, vor fi executate bătăi scurte de diafragmă, ce vor ajuta la atacul clar, mai ales că fraza este construită în registrul acut:

Ex. nr. 7 - Opera „Rigoletto”, actul 1, aria Gildei, măs. 47-50



În finalul ariei, măiestria cu care se va executa cadența va încununa fragmentul muzical verdian plin de gingășie și sinceritate:

Ex. nr. 8 - Opera „Rigoletto”, actul 1, aria Gildei, măs. 60-61



Aici, noi sensuri expresive vor da cadenței finale un caracter elegant, se va folosi un plan dinamic divers, de la *mezzopiano* pe sunetul *si2* cu coroană, cu un *crescendo* scurt și o coborâre rapidă, ca o avalanșă de sentimente noi care cuprinde sufletul Gildei, la un *crescendo* spre *forte* pe sunetele *do3-do#3-re#3* (nescris în partitură, dar cântat prin tradiție), de la coborârea în *rallentando* pe șaisprezecimi, cu mici accente pe fiecare sunet, la atacul în *pianissimo* prelungit al sunetului *si2*, apoi creșterea acestuia rapidă spre *forte* și coborârea de pe sunetul acut cu un *portamento* foarte larg, spre sunetul *mi2*, care încheie aria.

Bibliografie:

1. Brumaru, Ada, *Romantismul în muzică*, Ed. Muzicală, 2 vol., București, 1960.
2. Buga, Ana; Sârbu, Cristina Maria, *4 secole de teatru muzical*, București, 1999.
3. Constantinescu, Grigore, *Diversitatea stilistică a melodiei în opera romantică*, Ed. Muzicală, București, 1980.
4. Emanoil, Alexandru, *Opera italiană în capodopere-belcanto*, Ed. Semne, București, 2008.
5. Garcia, Manuel, *Treatise on the Art of singing*, Leonard & Co, London, 1924.
6. Giuleanu, Victor, *Teoria muzicii*, București, 1998.
7. Husson, Raoul, *Vocea cântată*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București, 1968, traducere și glosar N. Gafton.
8. Kirkham, Airlie Jane, *An aural analysis of bel canto:traditions and interpretations as preserved trough selected sound recordings*, The University of Adelaide, 2010.

9. Machabey, Armand, *Le bel canto*, Librairie Larousse, Paris, 1948.
10. Goleman, Daniel, *Inteligența emoțională* (*Emotional Intelligence*, Bloomsbury Publishing Plc, 1995), traducător: Irina-Margareta Nistor, ediția a III-a, Editura Curtea Veche, București, 2008
11. Marchesi, Gustavo, *Verdi* (*Verdi*, UTET, 1970), traducător: Florina Nicolae, Ștefan Nicolae, Editura Muzicală, București, 1987
12. Passuth, Ludovic, *Muzicantul ducelui de Mantua*, Editura Muzicală, București, 1968
13. Osborne, Charles, *The complete operas of Verdi*, Da Capo Press, New York, 1969
14. Roșu, Adrian, *Vocea de bariton în opere verdiene. Analiza muzicală și interpretativă a rolului Rigoletto,* Editura Muzicală, București, 2014
15. Terenyi, Eduard; Coca, Gabriela, *Interferența artelor, vol 1 – Gândirea dualistă,* Editura Media Musica, Colecția Didactica, Cluj, 2007
16. Voinea, Silvia, *Incursiune în istoria artei cântului și a esteticii vocale,* Editura Pro Transilvania, București, 2002

O polifonie a arhitecturilor sonore în spațiul expozițional

Conf. univ. dr. Eugen Dan Drăgoi
Universitatea „Dunărea de Jos“ din Galați
eddmus@gmail.com Eugen.Dragoi@ugal.ro

Abstract

The article presents the concept, technical and artistic modalities underlying two types of musical creation and sound design for visual arts exhibitions. The first type is represented by the work "Exhibition – An Instrumental Theater", which premiered on November 11, 2002, at the Rolston Recital Hall of the Banff Centre for Arts and Creativity in Canada. The second type of musical creation is described through the music and sound design of the exhibition "Path of Water and Stone," which opened on May 9, 2024, at the Romanian Cultural Institute in Lisbon, Portugal. The author of the exhibited visual works, Roland Pangrati, uses the Nihonga technique to reinterpret landscapes of the spectacular Portuguese coast along the Atlantic Ocean.

After a brief introduction to the main modes of expression - live music and pre-recorded music - within an exhibition, the concept behind the performance "Exhibition - An Instrumental Theater" is discussed, alongside elements of polyphonic writing techniques intended to convey as much emotion and authenticity as possible from the encounter of visitors with the artwork.

In the second part of the study, I will refer to the elements of Japanese painting techniques used by Roland Pangrati and how the artist's paintings are complemented by music and sound design.

The use of equipment in the creation and playback of musical production for each painting or set of paintings is presented, as well as how the sources of music and sound design dedicated to each specific painting theme interact, generating a quasi-random polyphony. The psychological effects on visitors and how this unique combination of spatial and temporal dimensions immerses visitors are also discussed.

KEYWORDS: *digital, exhibition, musical composition, musical production, nihonga, polyphony, painting, software.*

Modalități generale de exprimare a muzicii în cadrul unei expoziții

Formele de manifestare a muzicii în cadrul unei expoziții sunt multiple și au în vedere crearea unei atmosfere care să amplifice emoția întâlnirii cu artele vizuale și să completeze o artă eminamente spațială cu dimensiunea expunerii temporale. Unirea acestor două axe are menirea de a transforma privitorii în spectatori sau chiar în personaje.

După modalitatea de prezentare, cele două categorii principale de „oferte" muzicale din cadrul unei expoziții sunt muzica **preînregistrată** și muzica **live**. Din prima categorie fac parte: fundalul sonor, ghidurile sonore preînregistrate și muzica în realitatea virtuală. Combinarea acestor două modalități poate crea multiple posibilități de exprimare artistică sincretică.

Cea mai uzuală modalitate de exprimare muzicală dedicată unui spațiu expozițional este muzica ambientală sau fundalul sonor. De cele mai multe ori autorul lucrărilor sau curatorul apelează la creații muzicale scoase din diferite contexte și transformate, prin reducerea volumului, în muzică ambientală. Sunt preferate lucrări lente, fără o dinamică accentuată, prezentate repetitiv. De multe ori personalul din galerie oferă vizitatorilor propriile preferințe muzicale, fără să aibă vreo legătură cu lucrările expuse.

La anumite evenimente din cadrul unei expoziții (vernisarea este un astfel de exemplu) muzica ambientală este oprită și în locul ei se organizează momente de muzică live în care muzicieni cântă diverse teme inspirate din lucrările expuse sau improvizează, în funcție de atmosfera din galerie.

Tot în categoria muzicii live se înscriu concertele tematice menite să sublinieze creația muzicală din perioada istorică sau circumcisă stilistic lucrărilor expuse.

O altă exprimare muzicală live destul de întâlnită este sincretismul artistic de tip performance care îmbină muzică, dans, teatru[1] sau proiecții multimedia menite să spună povestea care a generat ideea expoziției sau chiar să prezinte diverse perspective ale mesajului pictural. Uneori sunt prezentate chiar spectacole întregi în preambulul sau după o expoziție, cu riscul de a minimaliza vernisajul în favoarea spectacolului. Asta nu înseamnă că spectacolul nu poate funcționa ca performance, mai ales când lucrările vizuale sunt sau pot deveni costume și decoruri ale unui spectacol sau se prezintă o expoziție de fotografii de artă din spectacole. De altfel, în acest context, expozițiile sunt desfășurate, de obicei, în foaierele sălilor de spectacol sau în spații din imediata apropiere a locului de desfășurare a performance-ului.

[1] Cele mai întâlnite sunt recitările de poezie tematică.

La granița dintre performance (muzică live) și muzica ambientală, augmentarea expoziției cu instalații sonore prin care publicul poate „interacționa“ prin simțul auzului cu lucrările dintr-o galerie, dar și cu alte persoane din galerie, creând un performance de tip happening, este o altă modalitate de a crea sincretism artistic. Instalațiile sonore pot genera muzică prin forțele proprii (utilizarea curenților de aer sau a principiilor fizicii de tip perpetuum mobile), pot fi accesate de vizitatori sau pot fi o combinație cu muzică preînregistrată sau realizată digital. În acest caz hazardul, mai mult sau mai puțin controlat, se poate realiza prin utilizarea unor senzori care să reacționeze la diverse mișcări, poziționări în spațiul expozițional sau gesturi (senzori de mișcare, controlere gestuale de tip MIDI etc.). Astfel de instalații pot fi obiecte distincte, cu rol complementar sau pot fi operele de artă însele, în special lucrările tridimensionale (sculpturi, basoreliefuri etc.). Beneficiind de cuceririle științei vizitatorii pot deveni chiar personaje într-o realitate augmentată, virtuală sau într-o experiență complet imersivă (interacțiunea cu obiectele artistice prin toate simțurile, experiențe similare fiind întâlnite în teatrul senzorial).

În cele ce urmează voi prezenta două creații muzicale realizate special pentru expoziții, una dintre ele de tipul performance-ului (muzică live dedicată) iar cea de-a doua, utilizând muzică înregistrată în prealabil. Deși sunt modalități diferite de utilizare a muzicii în cadrul unei expoziții, au câteva importante elemente în comun. Voi prezenta conceptele care au stat la baza celor două creații, precum și modalitățile tehnice și expresive utilizate.

Exhibition – An Instrumental Theater

Această lucrare a fost compusă în cadrul bursei UNESCO-Aschberg, al cărei laureat am fost în 2002. Premiera absolută a avut loc în Rolston Recital Hall a Centrului de Artă din Banff – Canada. Instrumentiști au fost Jill Morton (Scoția) – pian, Laura Karney (SUA) – oboi, Rebecca Wenham (Canada) – violoncel, Karmen Ingram – fagot (Canada), Stephen Altoft – trompetă, Linling Hsu – vioară (USA) și Peggy Jane Hope – sopran (Canada)[2]. Din punctul de vedere al tehnicii de scriitură, lucrarea este o temă cu variațiuni suprapuse, un tip de polifonie superpozițională (omonfonie căreia i se suprapun linii monodice).

Partitura pianului reprezintă obiectul de artă, iar liniile melodice ale celorlalte instrumente și ale vocii reprezintă vizitatorii din cadrul expoziției. Pianul cântă aceeași temă de șapte ori, iar celelalte instrumente, oboiul, violoncelul, vocea, fagotul, trompeta împreună cu vioara, pe rând, cântă diferite versiuni ale temei, împreună cu pianul. La a șaptea reluare a temei de

[2] Soprana cântă utilizând doar vocalele din denumirile silabice ale notelor: i, e, o, o, a, e, i (mi, re, do, sol, fa#, re, mi).

la pian, toate instrumentele, reprezentând vizitatorii expoziției, cântă o scurtă concluzie muzicală. Lucrarea se termină cu pianul solo, din a cărui partitură lipsesc anumite note, dar pe care memoria ascultătorilor le recompune. Prin aceste elipse am sugerat modificarea ușoară, în timp, a obiectului de artă și recrearea acestuia la nivelul memoriei colective a consumatorilor de artă.

Spațiul scenic ocupat de pian și instrumentist a fost „transformat", cu ajutorul luminilor, într-un obiect de artă de tipul instalației. El este plasat în mijlocul sălii de „expoziție", astfel încât să lase spațiu „vizitatorilor" de jur-împrejur.

Sublinierea, în titlu, a ideii de teatru instrumental, a pus interpreții, de altfel muzicieni de o mare valoare profesională și artistică, în situația de a fi personaje reale. Ei nu s-au îmbrăcat în costum de concert, ci au jucat rolul unor vizitatori obișnuiți care reacționează firesc în cadrul unui spațiu expozițional. Unul dintre personaje a făcut chiar o fotografie „obiectului de artă". Un alt „vizitator" a intrat în expoziție din partea opusă și a cântat tema recurent. Alți doi instrumentiști „dialogau" pe marginea obiectului de artă. Fiecare dintre vizitatori avea propriul nivel de înțelegere a obiectului artistic, drept pentru care cânta diferite fragmente ale temei fie într-un tempo dublu de rar sau dublu de repede, fie în formule ritmice diferite, decalate sau recurente. Important era ca variațiunile suprapuse temei să nu tulbure atmosfera calmă, incantatorie, a expoziției, așa cum se întâmplă, în mod normal, în situații reale.

Dată fiind concentrarea studiului de față pe cele două modalități de manifestare a muzicii în cadrul unei expoziții, nu voi veni cu multe detalii despre scriitura muzicală. Mă rezum la a spune că tema cântată de pian este compusă în manieră folclorică românească, cu influențe din muzica religioasă de sorginte bizantină. Am preferat o melodie simplă, cu motive muzicale repetitive și cu o armonie modală cât mai „aerisită", care să nu distragă spectatorii (privitorii) de la starea de contemplație. Lucrarea are două secțiuni (prima în modul dorian pe nota *la* și a doua, parțial modulatorie, în modul ionian pe *do*, se întoarce, la final pe *la*). Tema „obiectului de artă" este cântată în buclă. Redăm, în cele ce urmează, partitura unui fragment din lucrare:

Având ca scop transpunerea în muzică a relațiilor dintre autor, obiect de artă și vizitator, lucrarea „Exhibition – An Instrumental Theater“ se pretează mai multor tipuri de expoziție, dar, în același timp, poate fi prezentată și ca parte a unui concert cameral, cum a fost cazul primei interpretări absolute din superba Rolston Recital Hall. La finalul concertului unii dintre instrumentiști, dar și unii spectatori au mărturisit că au avut senzația că „au respirat muzică“ și că au participat la un ritual muzical incantatoriu. La această atmosferă au contribuit structura muzicală repetitivă,

simplitatea armoniei, tempoul așezat, dar mai ales interpretarea sensibilă a muzicienilor, puși în postura de a reflecta asupra propriei existențe oglindite în bogăția de sensuri a unei opere de artă.

Drum de apă și de piatră[3]

În contextul celebrării a 50 de ani de la Revoluția Garoafelor, la invitația Centrului Cultural Român de la Lisabona, artistul vizual Roland Pangrati a prezentat o serie de lucrări realizate în tehnica picturii japoneze Nihonga. Sursa inspirației au constituit-o câteva situri naturale stâncoase reprezentative din Portugalia. Expoziția a fost curatoriată de Cristina Simion, o galeristă cu o impresionantă activitate în România și Germania. Aceasta nota, în caietul-program al expoziției, material preluat parțial și în articolul cotidianului gălățean „Viața Liberă“:

„Artistul contopește fragmente de realitate – uneori, recognoscibile, cu perspective imaginare elaborate, poetice şi mistice. Stâncile și apa coexistă într-o luptă perpetuă, fără învingători și învinși, ci doar cu momente de acalmie armonică.

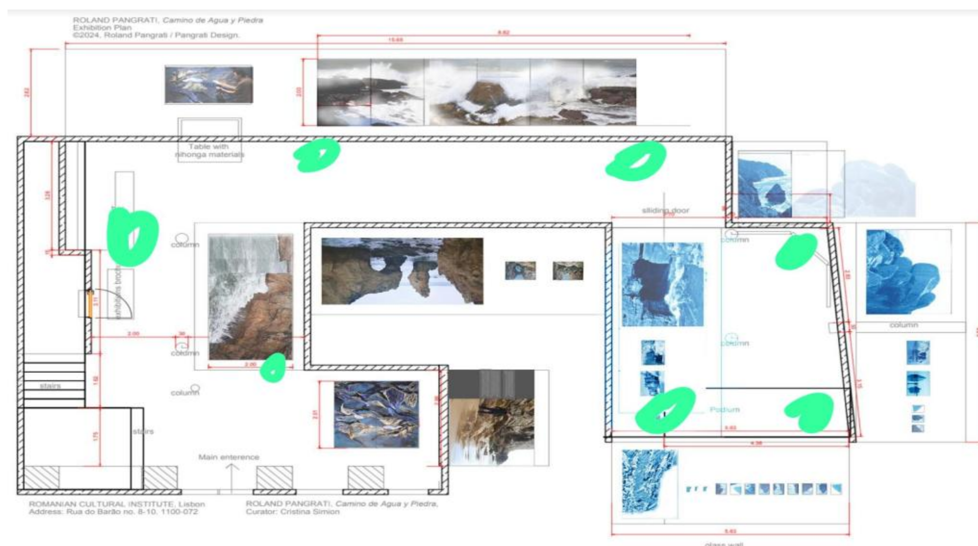
Forța imaginilor este mult amplificată, grație colaborării dintre Roland Pangrati și compozitorul, dirijorul și sound designerul Eugen Dan Drăgoi. Creând un concept unic în lume, compozitorul imaginează o polifonie a arhitecturii spațiului expozițional, îmbogățind aspectul vizual cu mișcare temporală. Privitorul are astfel oportunitatea să trăiască plenar experiența lumii imaginative, completând-o cu propria lui experiență spirituală“.[4]

Particularitatea acestei expoziții, care reprezintă a treia mea colaborare cu Roland Pangrati, constă în traseul vizitatorilor prin spațiul expozițional.

---

[3] Vernisajul a avut loc în spațiul expozițional al Institutului Cultural Român din Lisabona, pe 9 mai 2024.

[4] https://www.viata-libera.ro/prima-pagina/224462-doi-artisti-galateni-la-institutul-cultural-roman-de-la-lisabona-pictura-de-roland-pangrati-pe-muzica-de-eugen-dan-dragoi-foto-si-video



Schița de amplasare a surselor sonore stereo

Dacă la celelalte colaborări lucrările erau expuse pe lateralele unor săli dreptunghiulare, la ICR Lisabona traseul vizitatorilor era asemănător unui curs de apă prin albia creată de formele de relief stâncoase.

Ținând cont de acest aspect mi-am propus să le ofer vizitatorilor șansa ca, prin simpla lor mișcare sau poziționare în spațiul expozițional, să audă o muzică unică, irepetabilă.

După cum am precizat și într-unul dintre interviuri, publicat în cotidianul gălățean „Viața Liberă“, „am creat, în acest sens, trei piese muzicale de lungimi diferite, utilizând o tehnică specială, pe care am denumit-o music design. Fiecare track este o combinație dintre muzică și sound design într-un tempo foarte așezat (sub patruzeci de bătăi pe minut), care are menirea să creeze sincretism artistic, fără a distrage atenția de la obiectele de artă vizuală. Pentru sound design am utilizat sunete organice imprimate din diferite locații specifice temei expoziției.

Utilizând ca formulă de calcul cel mai mic multiplu comun al lungimilor pieselor, am estimat că pentru a auzi o secvență care se repetă identic, un vizitator trebuie să rămână în același loc timp de aproximativ 7 ore, ceea ce este practic imposibil. Ceea ce este interesant este faptul că cele trei muzici care urmează a porni în buclă, după ce, inițial vor fi pornite succesiv (practic aleatoriu), sună bine împreună indiferent de momentul de suprapunere. În funcție de poziționarea vizitatorului acesta va auzi o polifonie unică având în prim plan sursa cea mai apropiată, iar în planul sonor îndepărtat celelalte surse sonore muzicale. Cele trei surse sonore sunt

reduplicate de-a lungul expoziției după formula 1, 2, 3, 1, 2, 3 etc. astfel încât vizitatorii să audă tot timpul cele 3 surse cu o sursă în prim plan și celelalte două în planul secund. Aleatorismul polifonic va fi dat de momentul în care sunt pornite sursele muzicale, de latența de repornire a buclei și de locul în care se află vizitatorii".[5] Îmbinând simțul vizual cu cel auditiv, spectatorii vor avea prilejul să se bucure de activarea optimă a celor două emisfere cerebrale, pe de o parte rezonând cu emoțiile produse de sincretismul creațiilor și, pe de altă parte, descoperind profunzimea temelor picturale și muzicale în succesiunea „parcurgerii" lor în expoziție.

În sprijinul realizării acestui tip de polifonie, am utilizat o serie de echipamente și de softuri specializate în producția muzicală și de sound design a filmelor. Așa cum muzica de film are rolul de a amplifica emoția imaginii și a sunetului, tot așa muzica de expoziție nu trebuie să impieteze asupra stării de introspecție pe care ți-o dă admirarea autentică a unei opere de artă vizuală.

Lucrările realizate de Roland în tehnica Nihonga au anumite particularități de care am ținut cont atunci când am gândit muzica expoziției. Culorile utilizate sunt pigmenți minerali naturali din diverse minerale, scoici, metale prețioase, aripi de fluturi ș.a.m.d. care, aplicate în straturi suprapuse, creează o profunzime și o luminozitate aparte. Acestea sunt aplicate foarte fin în straturi succesive, pe hârtie washi, realizată manual, din fibre naturale foarte rezistente și care, în 2014, a fost inclusă în patrimoniul imaterial UNESCO.

Panourile cu lucrări sunt, în general, de mari dimensiuni (2m - h x 7m - L) și sunt expuse fie în lumină naturală, fie în black light (expunere la o lampă cu ultraviolete) ceea ce sporește emoția privitorilor.

[5] https://www.viata-libera.ro/prima-pagina/224462-doi-artisti-galateni-la-institutul-cultural-roman-de-la-lisabona-pictura-de-roland-pangrati-pe-muzica-de-eugen-dan-dragoi-foto-si-video









Imagini din arhiva personală a pictorului Roland Pangrati

În cazul coloanei sonore a unui film, muzica poate fi un fundal, poate completa sau acompania acțiunea sau poate deveni chiar personaj care să interfereze în acțiune. În oricare dintre aceste situații s-ar afla, muzica nu trebuie să anuleze forța imaginii sau a replicilor și nu trebuie să compromită sunetele organice sau sound designul. Toate elementele componente trebuie să creeze împreună o cale pe care publicul să meargă în deslușirea propriilor sensuri ale poveștii. Multe din elementele muzicii de film sunt comune creației de *music design* pentru această expoziție. Cel puțin sub aspectele producției digitale. În cele ce urmează voi prezenta câteva aspecte conceptuale, dar și tehnice care au fost utilizate în realizarea coloanei sonore a expoziției.

Music design – de la concept la producție asistată de computer

Sintagma aceasta, *music design*, este folosită în special în realizarea muzicii pentru jocurile multimedia digitale și vizează un domeniu transdisciplinar de utilizare creativă a muzicii și sound designului, pentru a crește impactul emoțional al utilizatorilor. În cadrul expoziției „Drum de apă și de piatră" alăturarea acestor termeni, *music design*, primește o altă conotație, pe de o parte datorită quasi-aleatorismului din desfășurarea artistică, iar pe de altă parte datorită dilatării extreme a timpului muzical (tempouri sub 40 BPM), ducând muzica la disoluția relațiilor sonore și la recentrarea pe sunet. Se face astfel reîntoarcerea în sine a muzicii, de la armonie la armonice, la sunetul complex aflat într-o perpetuă mișcare, așa cum se întâmplă cu ceea ce auzim în natură.

Convertirea materialelor organice în sunete (sunet de pietre frecate una de alta, asemenea instrumentelor cu arcuș sau valurilor care se lovesc de stânci etc.) a fost posibilă prin imprimări din diverse contexte sonore naturale, pentru care m-am folosit de reportofonul Taskam DR-100 MK2, dar și de telefonul mobil dedicat multimedia SONY Xperia 5[6]. Frecvențele parazitare din imprimări au fost îndepărtate cu ajutorul unor plugin-uri ale companiei Izotope, din colecția RX 10 standard.

Platforma pe care am utilizat-o (Digital Audio Workstatin) a fost Cubase versiunea 11, un soft extrem de versatil și solid conceput, capabil să susțină multiple sarcini de lucru, în conjuncție cu un computer bine echipat (i9-10980XE, 64 GB RAM, 8 TB SSD) și o placă de sunet cu un sunet de foarte calitate (RME Fireface UCX II), dar mai ales cu cele mai bune drivere de pe piață.

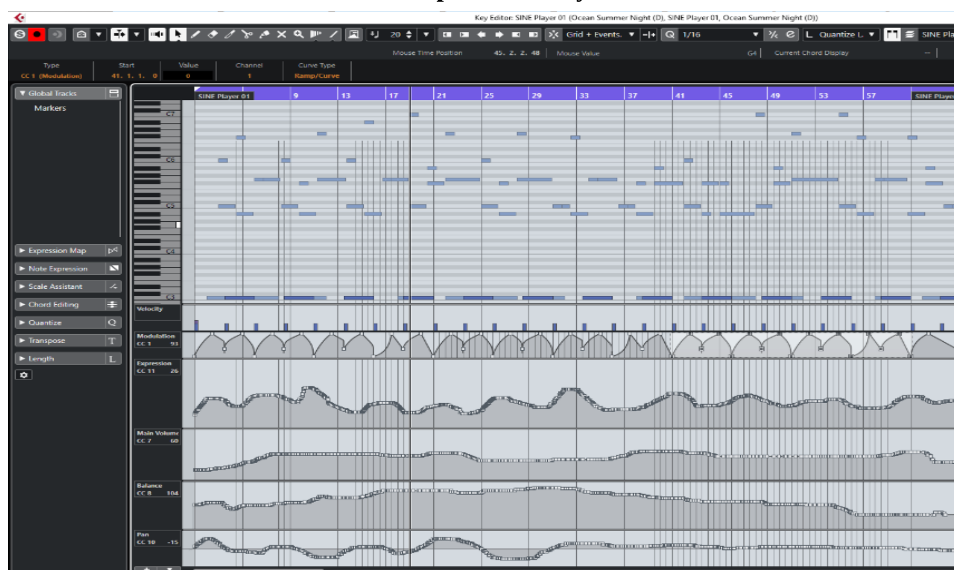
Din punctul de vedere al controllerelor midi am utilizat Arturia Keylab 88, Themidimaker 5-5 și Elgato Stream deck XL (32 keys).

[6] https://www.audiosciencereview.com/forum/index.php?threads/sony-xperia-5-iv-audio-review.41167/

Instrumentele virtuale utilizate au la bază două colecții: „Habitat“ realizate pentru compania germană „Orchestral Tools“ de Dominik Eulberg și colecțiile companiei germane „Best Service“ realizate de Eduardo Tarilonte.

Pentru a omogeniza sursele sonore organice cu instrumentele virtuale am procedat la aplicarea unui eq paralel (VST Frequency) având amplificate principalele armonice ale notei Do, pe care am fundamentat muzica.

Extras din proiect – Key Editor



Cele două proiecte muzicale dedicate expozițiilor au ca principiu de bază polifonia, exprimată diferit, atât din punctul de vedere al scriiturii și tehnicilor utilizate, cât și al concepției artistice. În ambele proiecte personajele principale nu sunt operele de artă, ci vizitatorii și felul în care interacționează cu obiectele de artă, dar și unii cu ceilalți. Vizitatorii sunt „personajele“ care reflectă la nivelul propriei conștiințe obiectul în sine, dându-i noi valențe.

REFERENCES:

BORZA, Adrian, (2016), *Morfogeneza sunetului imaginii,* în *Tehnologii informatice și de Comunicație în Domeniul Muzical, vol. VII, nr. 1/2016,* Editura Mediamusica, Universitatea de Muzică „Gheorghe Dima“, Cluj

DRĂGOI, Eugen Dan, (2015), *Suportul creativității în muzica și sound designul unui spectacol de teatru muzical, vol. XI, nr. 1/2020,* Editura Mediamusica, Universitatea de Muzică „Gheorghe Dima“, Cluj

OKAMOTO, Naomi (1995), *Japanese Ink Painting – The Art of Smini-e,* Sterling Publishing Co., Inc., New York

SMITH, Lawrence (1991), *Nihonga: traditional Japanese painting 1900-1940*, British Museum Press, London
SONNENSCHEIN, David (2001), *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema*, McNaughton & Gunn, Inc., Saline, Michigan
ONLINE REFERENCES:
https://www.bestservice.com/
https://www.elgato.com/us/en/p/stream-deck-xl
https://www.izotope.com
https://www.orchestraltools.com
https://rme-audio.de/fireface-ucx-ii.html
https://www.sennheiser.com/en-in/catalog/products/headphones/hd-400-pro/hd-400-pro-700047
https://www.soundonsound.com/reviews/arturia-keylab-88
https://www.steinberg.net/cubase
https://tascam.jp/int/product/dr-100mkii/spec
https://themidimaker.com/products/sparrow-5x100mm-midi-controller
https://www.viata-libera.ro/prima-pagina/224462-doi-artisti-galateni-la-institutul-cultural-roman-de-la-lisabona-pictura-de-roland-pangrati-pe-muzica-de-eugen-dan-dragoi-foto-si-video

Cultura și muzica în Ordinul Franciscan

Lect. univ. dr. Cristian Dumea
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați
cristidumea@yahoo.it

Abstract

Who are the Franciscans and what was their cultural contribution? The present study aims to show what was the contribution of the Franciscan movement in the cultural-musical context of the European Middle Ages. During the eight centuries of their existence, the Franciscan monks carried out an intense cultural activity, starting from the study of theology and philosophy under their various aspects, up to the study of nature and man, through art and the human sciences. Thus, in addition to numerous philosophers and theologians, a large number of connoisseurs in the exact and natural sciences and also in the field of art, history and literature stood out.

From a musical point of view, no other monastic order has such a large number of composers, theoreticians, instrumentalists and interpreters of music. And this is not a passing episode, but a constant for centuries, with a particular growth starting from the 16th century.

Keywords: *The Franciscan Order, culture, Franciscan musicians, art, history, literature*

Cine sunt franciscanii şi care a fost contribuţia lor pe plan cultural? Ordinul Franciscan este unul dintre cele trei ordine călugărești ale Bisericii Romano-Catolice, alături de cel benedictin şi dominican, care a luat naştere în Italia, în prima jumătate a secolului al XIII-lea, într-un context istoric bine definit, prin opera lui Francisc din Assisi.

Din punct de vedere muzical (aici ne referim la muzica sacră occidentală), franciscanii constituie un punct de referinţă important în elucidarea unor aspecte încă necunoscute din istoria muzicii. Aceştia, fiind sub dependenţa şi în serviciul direct al papei, prin mandatele lor misionare au contribuit la răspândirea şi cunoaşterea cântului roman în lumea întreagă. În virtutea jurământului de ascultare faţă de scaunul papal, franciscanii au păstrat şi perpetuat în istorie nu numai doctrina Romei, dar şi *traditio canendi*

a acesteia. În sec. al XIX-lea, când a început reforma liturgică romană, cântul gregorian s-a demonstrat a fi fost păstrat, în modul cel mai fidel, tocmai în manuscrisele franciscane.

Manuscrise, precum codicele *695* din biblioteca Bazilicii Papale *San Francesco* din Assisi, cunoscut sub numele de *Cantorino di Reims*, datat în anul 1262, sau manuscrisul *338,* ce conţine prima *laudă* cunoscută în istoria muzicii, sunt exemple inedite de prepolifonie şi sunt dovada că liturgia franciscană a constituit şi terenul de experimentare a noilor inovaţii tehnico-muzicale.

Cine sunt franciscanii

Înainte de a dezvolta argumentul propriu-zis, considerăm oportun a prezenta succint câteva linii istorice generale ale Ordinului Franciscan. În mod evident, aceasta necesită o rigoare critică şi o capacitate sintetică deloc neglijabile, dacă dorim să rămânem în limitele unor informaţii generale.

Ordinul Franciscan este unul dintre ordinele religioase tradiţionale ale Bisericii Romano-Catolice. El datează de la începutul secolului al XIII-lea şi a fost întemeiat de Sf. Francisc din Assisi, de unde şi denumirea de „franciscan".

Francisc s-a născut la Assisi, un orăşel din provincia italiană Umbria, în anul 1181[1] şi a murit în 1226[2]. Ambientul familial a fost acela al categoriei sociale mijlocii din acele timpuri, în plină ascensiune civilă şi politică, avidă de bunăstare şi libertate, în căutarea vreunui titlu nobiliar pentru a se alătura clasei aristocratice («*majores*»). În prima fază a vieţii sale, pe când era încă *in seculo*, Francisc, dotat cu o bună inteligenţă, ambiţios şi întreprinzător, a încercat toate căile de ascensiune pentru a avansa în carieră. După mai multe experienţe caracteristice tinerilor din acea vreme, în urma cărora se simte neîmplinit şi nerealizat, cade într-o profundă criză existenţială şi de identitate, şi este în căutarea sensului propriei vieţi. În această căutare a sa, dornic de autenticitate şi originalitate, aude vocea faimosului Răstignit din bisericuţa *San Damiano* de lângă Assisi, care-l invită să „repare Biserica sa, care se

[1] Pentru o aprofundare a personalităţii sale cf. L. DI FONZO, *San Francesco di Assisi (1182-1226). Tratti biografici, spirito e personalità,* în L. DI FONZO, G. ODOARDI, A. POMPEI, *I frati minori conventuali. Storia e vita 1209-1976*, Miscellanea Francescana, Roma, 1978.

[2] Pentru a cunoaşte viaţa şi experienţa Sf. Francisc de Assisi, precum şi istoria mişcării spirituale întemeiată de acesta, opera de referinţă este *Fonti Francescane. Nova edizione. Scritti e biografie di san Farncesco d'Assisi. Cronache e altre testimonianze del primo secolo francescano. Scritti e biografie di santa Chiara d'Assisi. Testi normativi dell'Ordine Francescano Secolare*, a cura di E. CAROLI, Padova, 2004.

dărâmă”[3]. După mai multe aventuri, Francisc înţelege că este chemat la ceva înalt: să reformeze Biserica din interiorul ei prin trăirea unei vieţi exemplare. Stilul de viaţă pe care l-a adoptat a atras atenţia celor din jurul lui, astfel că anumiţi prieteni i s-au alăturat. În doar câţiva ani, cercul s-a lărgit şi, în 1209, primeşte din partea papei Inocenţiu al III-lea aprobarea verbală de a trăi după o anumită regulă de viaţă. Iniţiativa căpătând proporţii internaţionale (în 1221 existau deja circa 5000 de membri din principalele naţiuni ale Europei), în 1223, Biserica a aprobat definitiv şi oficial, prin papa Honoriu al III-lea, *Regula bullata* - şi, deci, înfiinţarea Ordinului Franciscan -, care şi astăzi constituie norma de viaţă a franciscanilor.

Istoria vieţii şi a dezvoltării interne a Ordinului Franciscan, în prima fază, s-a inspirat din viaţa Sf. Francisc. A fost perioada experienţei logice, a organizării esenţiale şi, totodată, a rapidei adeziuni la activităţile pastorale ale Bisericii.

La moartea carismaticului întemeietor, Ordinul număra circa 10.000 de fraţi[4], continuând să se extindă în toate părţile Europei.

Încă de la origini, Ordinul Franciscan s-a orientat spre ambientele universitare. Numeroase grupuri de studenţi şi profesori ai universităţilor din Bologna, Paris şi Oxford au cerut să intre în Ordin, astfel că la umbra respectivelor universităţi s-au format în 1231 primele instituţii de studii ale franciscanilor care s-au remarcat printr-o adevărată rigoare şi prestigiu ştiinţific, ceea ce ulterior a dus la formarea *şcolii* franciscane, caracterizată printr-o gândire proprie. Iniţiatorul *Şcolii* este considerat Alessandro de Hales, maestru de filozofie la Universitatea din Paris, care, inspirându-se din Augustin, Bernardo di Chiaravalle, Ugo şi San Vittore a realizat o anume direcţie culturală. Dintre exponenţii mai importanţi ai *Şcolii* îi amintim pe Bonaventura da Bagnoregio, Duns Scoto, Ruggero Bacone şi Guglielmo di Occam. Precizăm faptul că Sf. Francisc, deşi nu se considera un om cult, a avut o mare stimă pentru ştiinţă, dar cu anumite rezerve. A avut cultură suficientă pentru a înţelege că ştiinţa, puterea şi averea sunt cele trei mari tentaţii ale orgoliului uman. Sfântul vedea studiile ca un posibil motiv de discriminare în interiorul fraternităţii sale; se temea de ziua în care fratele cult ar fi cerut să fie slujit de fratele simplu[5].

---

[3] Cf. BONAVENTURA DA BAGNOREGGIO, *Leggenda Maior*, în *Fonti Francescane*, II,1. În acea perioadă, conduita morală a multor clerici din cadrul Bisericii lăsa de dorit.

[4] Termenul „frate”, de la latinescul *frater*, este apelativul cu care franciscanii se numesc între ei, conform voinţei Sf. Francisc. În limba română, sub influenţa monahismului şi a terminologiei răsăritene, s-a împământenit însă termenul „călugăr”.

[5] *Leggenda Perugina*, 73, în *Fonti Francescane*, *op. cit.*

Îi primea cu plăcere pe docţii care cereau să îmbrace haina franciscană, dar voia ca ei să renunţe la ştiinţa lor, nu în sensul de a o anula, ci de a o elibera de tendinţa propriului eu de a se folosi în mod abuziv de ceea ce era un dar al lui Dumnezeu şi a o pune în serviciul celorlalţi[6]. Semnificativă în acest sens este scrisoarea pe care o adresa Sfântului Anton de Padova, prin care îl autoriza să predea „sfânta teologie" fraţilor săi, dar cu condiţia ca „studiul să nu stingă spiritul de rugăciune şi devoţiune"[7].

Binomul studiu-rugăciune a fost motivul care a provocat, încă din primii ani ai franciscanismului, anumite polemici între fraţii „spirituali" şi cei „intelectuali", aspect bine evidenţiat de poetul – şi el franciscan – Jacopone da Todi, în poeziile sale spirituale, care acuza Parisul (intelectualii) de a fi distrus Assisi (spiritul autentic franciscan)[8].

Din precizie intelectuală şi din obiectivitate istorică, trebuie să spunem că în interiorul Ordinului Franciscan au avut loc diferite diviziuni şi reforme, din dorinţa de a restabili spiritul autentic franciscan, care, de-a lungul istoriei, uneori, şi-a pierdut originalitatea. Astfel, s-au născut cele trei ramuri: franciscanii conventuali, franciscanii minori observanţi şi franciscanii capucini, dar toţi făcând parte din acelaşi Ordin.

În virtutea Regulii, franciscanii, încă de la origini, au fost sub jurisdicţia directă a papei şi în serviciul acestuia pentru diferitele activităţi ale Bisericii universale şi, deci, autonomi faţă de jurisdicţia episcopului local. De aici, şi denumirea de „ordin de drept pontifical": astfel, se explică prezenţa lor în lumea întreagă şi în diferite domenii. Pregătirea intelectuală era o cerinţă nu numai în vederea desfăşurării activităţilor pastorale, dar şi prima preocupare în serviciul Bisericii. Datorită prestigiului lor cultural, Sfântul Scaun a acordat deseori franciscanilor responsabilităţi şi servicii de o importanţă capitală în Biserică. Începând cu pontificatul papei Sixt al V-lea (1585-1590), au devenit consultanţii oficiali ai Sfântului Scaun. Subordonarea directă faţă de Suveranul Pontif i-a constrâns uneori pe urmaşii Sf. Francisc să înfrunte persecuţii şi să-şi jertfească viaţa proprie, interzicându-li-se dreptul la existenţă[9]. Aceştia, însă, convinşi de idealul lor, au ştiut să reziste în ciuda oricărei opoziţii.

---

6 TOMMASO DA CELANO, *Vita Seconda di San Francesco d'Assisi*, 194, în *Fonti Francescane*.

7 K. ESSER, *Die Opuscola des hl. Franziskus von Assisi,* Grottaferrata (Roma), 1976, pp. 147-154.

8 *Poesie spirituali*, ed. B. BRUGNOLI, Firenze, 1914, p. 57.

9 Amintim aici trista suprimare napoleoniană din Franţa, Spania şi Italia, precum şi cea comunistă din România, din perioada 1948-1989. Pe meleagurile româneşti, franciscanii au

Contribuţia franciscanilor pe plan cultural

În cele opt secole de existenţă, fraţii franciscani au desfăşurat o intensă activitate culturală, începând de la studiul teologiei şi al filozofiei sub diferitele lor aspecte, până la studiul naturii şi al omului, prin intermediul artei şi al ştiinţelor umane. Formarea culturală a franciscanilor a fost încă de la început punctul forte al misiunii lor. Şi nu numai studiul Sfintei Scripturi, al teologiei şi al celorlalte ştiinţe sacre, dar şi studiul ştiinţelor „profane”. Acest lucru era cerut de relaţia preotului cu oamenii de cultură, ce nu puteau fi ignoraţi, şi, îndeosebi, de oficiul predicării. Semnificativ în acest sens este exemplul Sf. Anton de Padova, părintele elocvenţei franciscane. Este ştiut faptul că, în predicile sale, Sf. Anton se inspira din literatura lumii antice, citându-i deseori pe scriitorii greci şi latini, ale căror *auctoritates* sunt şi ele o scânteie sau un reflex al Cuvântului Veşnic ce creează şi reînnoieşte lumea[10].

De-a lungul istoriei, din rândul franciscanilor, s-au remarcat, astfel, pe lângă numeroşi filozofi şi teologi, şi un mare număr de cunoscători în ştiinţele exacte şi ale naturii şi, de asemenea, în domeniul artei, al istoriei şi al literaturii. Studiul de faţă nu ne permite să aprofundăm acest argument, decât în linii mari, motiv pentru care indicăm studiile de referinţă în acest sens[11]. Spunem doar că Ordinul Franciscan, pe parcursul existenţei sale, a dat Bisericii Romano-Catolice cinci papi: Nicolò IV (1288-1292), Sisto IV (1471-1484), Giulio II (1503-1513), Sisto V (1585-1590) şi Clemente XIV (1769-1774).

Constituţiile Urbane[12], editate în anul 1628 şi rămase în vigoare până în 1932, au codificat o uzanţă, existentă cu mult înainte de 1628, şi sunt purtătorul de cuvânt al unei vechi tradiţii franciscane. Această uzanţă a constat în înfiinţarea unor *Academii* speciale în *Colegiile* franciscane, cu scopul de a

---

ajuns în prima jumătate a secolului al XIII-lea, în zona Transilvaniei. Cf. *Prezenţa franciscanilor în România până la începutul secolului al XVI-lea*, pp. 123-134, în ANTONEL-AUREL ILIEŞ, *Istoria franciscanismului de la origini până la scindarea prin ITE VOS (1181/1182-1517)*, Editura Serafica, Roman, 2008.

[10] Cf. B. COSTA, *Le fonti dei «Sermones» di sant'Antonio*, în «Il Santo», 21 (1981), pp. 17-27.

[11] Pentru a avea o idee asupra domeniilor de activitate în care s-au implicat călugării franciscani cf. *Impegno ecclesiale dei frati minori conventuali nella cultura ieri e oggi (1209-1997)*, a cura di F. COSTA, OFMConv., Miscellanea Francescana, Roma, 1998; L. IRIARTE, *Storia del francescanesimo*, Edizioni Dehoniane, Roma, 1994, pp. 387-414.

[12] *Constituţiile* sunt alcătuite din articole ce reglementează viaţa călugărilor franciscani, indicând modul de guvernare a Ordinului. Primele *Constituţii* au fost elaborate în anul 1239 şi apoi revizuite în codicele legislativ de la Narbonne, din anul 1260.

permite membrilor săi posibilitatea de a cultiva ştiinţele umane şi orice altă ştiinţă compatibilă cu tradiţia Ordinului:

> *In Collegijs, ac primae Classis Gymnasijs Collegiales, et Baccalaurei Academias ad humanarum literarum, et quarumvis rerum, et scientiarum nostro instituto non adversantium exercitamentum erigere possint, et valeant*[13].
>
> (În colegii şi în gimnaziile valoroase, colegienii şi bacalaureaţii să poată fi autorizaţi să întemeieze academii de ştiinţe umane şi de orice altă natură şi cursuri de exercitare a ştiinţelor care nu se împotrivesc institutului nostru).

În cadrul acestor *Academii*, colegienii puteau să cultive diferite discipline: poezia, retorica, geografia, istoria, etica sau alte ştiinţe asemănătoare:

> *Quilibet Academicus specialem aliquam facultatem calleat, hic Poesim, ille Rethoricam, alter vero Geographiam, vel Historiam, Ethicam alter, aliique alias huiusmodi licitas artes profiteantur*[14].
>
> (Fiecare membru al Academiei să fie specializat într-un domeniu: să profeseze unul poezia, altul retorica, altul geografia, altul istoria, altul etica, alţii alte discipline îngăduite de felul acesta).

Aceste *Academii*, pe de o parte, dovedesc vitalitatea culturală internă a Ordinului Franciscan, iar pe de altă parte, ne ajută să ne facem o idee despre relaţiile acestor centre de studii cu *Academiile* externe. Ne gândim în acest sens, la *Academia dell'Arcadia*, înfiinţată la Roma în anul 1690, de regina Cristina a Suediei, care a inclus printre membrii ei şi câţiva franciscani, sub pseudonimele cele mai fanteziste[15].

Desigur, apostolatul specific şi studiile filozofico-teologice au constituit dintotdeauna activitatea principală a călugărilor. Însă, aceste ocupaţii de zi cu zi nu i-au împiedicat pe mulţi dintre aceştia să-şi îndrepte atenţia şi spre alte ramuri ale ştiinţei, obţinând rezultate remarcabile.

---

[13] *Costitutiones Urbanae Fratrum Ordinis Minorum Conventualium S. Francisci*, c. 5, tit. 6, n.1, Romae, 1628, p. 185.

[14] *Ibidem*, n. 3, pp. 185-186.

[15] Cf. F. COSTA, *L'Ordine dei Minori Conventuali e la letteratura*, în *Impegno ecclesiale dei frati minori conventuali nella cultura ieri e oggi (1209-1997)*, a cura di F. COSTA, OFMConv., Miscellanea Francescana, Roma, 1998, p. 632.

Spiritul franciscan, întrupând toată gama noilor aspiraţii sociale şi religioase, şi introducând o nouă viziune despre viaţă, o reevaluare a omului şi a naturii, a contribuit la crearea a noi modalităţi de expresie şi de prezentare a idealului frumuseţii[16]. Pietatea franciscană a sugerat subiecte, teme noi şi emoţionante, cu o mare incidenţă asupra sentimentului popular. Literatura devine descriptivă chiar în primele izvoare biografice; în pictura creştină, pentru prima dată, apare *portretul*, ca efect al interesului suscitat de persoana Sf. Francisc, chiar şi în trăsăturile sale fizice (Cimabue, Simone Martini); sfântul este prezentat ca un personaj istoric şi real, fiind lăsat deoparte convenţionalismul hieratic al icoanelor bizantine.

Sensibilitatea, viziunea asupra vieţii şi trăirea grupului franciscan au furnizat pictorilor, arhitecţilor şi scriitorilor idei artistice şi conţinuturi originale, traduse de aceştia prin imagini plastice, ce acordă o mai mare atenţie miracolului naturii, dramatismului existenţei şi umanităţii fragile şi suferinde.

Printre istoricii occidentali, este răspândită convingerea că franciscanii au avut o contribuţie relevantă în promovarea Umanismului italian şi european, ei având meritul de a se situa la originile Renaşterii italiene. Ernest Renan îl consideră pe Sf. Francisc din Assisi drept „părintele artei italiene”[17]. Locuinţa franciscană umilă, săracă şi modestă, a influenţat construcţia caselor şi a bisericilor, ducând la naşterea unei arhitecturi noi, ce a privilegiat – în dinamica generală a templului gotic – un stil simplu, cu linii sobre şi esenţiale, chiar şi în cazul edificiilor de cult de mari dimensiuni[18].

Simplitatea şi transparenţa franciscană îşi găsesc rădăcinile într-o imensă profunzime şi, numai săpând în acest adânc, poate fi înţeleasă în mod adecvat. Umanismul franciscan este viaţă care aspiră la plinătate, fiind posibilă în ea noi perspective, noi întrebări şi noi răspunsuri. Optimismul său înnăscut, care priveşte spre cer, dar pentru a iubi mai mult pământul, îl face să vadă tot ceea ce îl înconjoară cu un ochi plin de iubire şi de o permanentă simpatie.

Activitatea muzicală a franciscanilor

În ceea ce priveşte activitatea muzicală a acestui Ordin, precizăm că studiile în acest sens sunt puţin cunoscute. Din cercetările noastre, până în

---

[16] Cf. I. BALDELLI – A.M. ROMANINI (a cura di), *Francesco, il francescanesimo e la cultura della nuova Europa,* Roma, 1986.
[17] Cf. *Francois d'Assise*, în *Nouvelles études religieuses*, Paris, 1884, p. 337.
[18] Cf. H. THODE, *Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia*, Donzelli, Roma, 1993, p. 302.

acest moment, putem spune că, în ţara noastră, sunt aproape inexistente, motiv pentru care am dorit, în calitate de membru al acestui Ordin, să aprofundez mai îndeaproape acest argument[19].

Muzica a fost şi este antidotul cel mai eficace împotriva cinismului şi este cea mai elocventă mărturie a spiritualităţii înnăscute în om, motiv pentru care arta muzicală este, probabil, activitatea în care s-a exprimat cel mai bine idealul franciscan.

Admiraţia istoricilor pentru numărul franciscanilor care s-au dedicat artei sunetelor este profund şi sincer. Niciun alt ordin religios nu prezintă un aşa mare număr de compozitori, teoreticieni, instrumentişti şi interpreţi ai muzicii. Şi acesta nu este un episod trecător, ci o constantă de secole, cu o creştere deosebită începând cu secolul al XVI-lea.

Istoriografia muzicienilor franciscani numără diferite volume şi articole, dar nu a fost încă realizat un studiu general asupra evoluţiei, prezenţei, activităţii şi operei lor. Eruditii compilatori ai bibliografiei franciscane din secolele XVII - XVIII oferă nume şi opere, dar nu sunt în ordine sistematică şi sunt aproape indecişi în care categorie de muzicieni să-i pună, acest lucru datorându-se faptului că dirijorul capelei, de obicei, era în acelaşi timp şi compozitor şi organist şi teoretician, potrivit mentalităţii despre muzicianul complet. Izvoarele de bază care conţin informaţii asupra muzicienilor franciscani pot fi consultate în diferite studii[20] şi în

---

[19] *Contribuția Ordinului Franciscan în muzica europeană și Francesco Maria Zuccari*, lucrare de doctorat în cotutelă internațională la Universitatea „George Enescu” din Iași (2013) și Pontificio Istituto di Musica Sacra din Roma (2014).

[20] Cf. J. F. SBARALEA, OFMConv., *Supplementum et castigatio ad Scriptores trium Ordinum S. Francisci a Waddingo aliisve descriptos*, 3 voll., Roma, 1908-1936; printre scriitorii franciscani sunt amintiţi şi muzicienii care au trăit până în anul 1764, anul morţii lui Sbaralea; D. STELLA, OFMConv., *Serie dei Maestri di Cappella Minori Conv. di S. Francesco. Compilata dal P. Stanislao Mattei bolognese e Maestro di Cappella in S. Francesco di Bologna nell'anno 1800*, în «Miscellanea Francescana», 21 (1920), pp. 42b-48a, 147b-150a; 22 (1921), pp. 44a-48a, 134a-138a; 23 (1922-1923), pp. 122b-141a: conţine 123 de nume de autori, însoţiţi de operele lor; R. CASIMIRI, *Musicisti dell'Ordine Francescano dei Minori Conventuali dei sec. XVI-XVII*, în «Note d'Archivio per la storia musicale», 16 (1939), pp. 186-199, 238-250: există informaţii despre 167 de muzicieni care au trăit între anii 1560-1767; D. SPARACIO, OFMConv., *Musicisti Minori Conventuali. Con più diffusa menzione di coloro che vissero dal 1700 ai giorni nostri*, în «Miscellanea Francescana», 25 (1925), pp. 13a-29b, 33a-44a, 81a-112b: prezintă o listă cu numele a 312 muzicieni, cu scurte indicaţii biografice; A. SARTORI, OFMConv., „Musicisti e organari”, în *Archivio Sartori. Documenti di storia e arte francescana*, a cura di G. Luisetto, OFMConv., Biblioteca Antoniana-Basilica del Santo, Padova, 1989, pp. 386-463: prezintă o listă cu numele a 902 muzicieni, întocmită pe baza unor documente de arhivă, dintre care foarte mulţi aparţin Ordinului Franciscan.

corespondenţa lui Padre Giovanni Battista Martini (1706-1784), întreţinută cu diferiţi muzicieni importanţi ai timpului, ce numără peste 6000 de scrisori, dintre care foarte multe sunt adresate de Martini confraţilor săi muzicieni[21].

Ordinul Franciscan şi-a manifestat predilecţia pentru muzică încă de la începuturile sale, dar, ulterior, această preocupare a devenit o caracteristică. Marile biserici occidentale franciscane, de care erau legate comunităţi numeroase, aveau nevoie de liturgii corespunzătoare. Adecvarea la cultura timpurilor ducea spre emulaţie, aceste bazilici găsindu-se în mijlocul oraşelor, în apropierea altor biserici importante. Nivelul de cultură al Ordinului, cel puţin în centrele cele mai importante, impunea manifestări serioase şi valabile din punct de vedere cultural; afluxul numeros de credincioşi comporta o predicare doctă şi o liturgie solemnă cu acompaniamentul unor melodii adecvate. Astfel, s-au născut *capelele* muzicale de la Assisi, Padova, Bologna, Milano, Roma, Napoli, Palermo, Veneţia … Însă la fel de importante sunt şi alte biserici franciscane transalpine: *Sfânta Cruce* din Viena, *Sfântul Iacob* din Praga, *Sfântul Francisc* din Cracovia sau alte biserici din Germania, Franţa, Spania sau Portugalia.

Fiecare oferea un cadru unde s-au format adevărate şcoli muzicale din care au ieşit maeştri celebri. Dintre toate s-au remarcat în special capelele muzicale din Padova, Bologna şi Assisi, cu franciscani celebri intraţi în istoria muzicii occidentale sau aflaţi în aşteptarea unei exacte recunoaşteri prin publicarea manuscriselor lor. În jurul acestor centre muzicale s-au format acele laboratoare de muzică denumite *scriptorium*, unde erau copiate nu numai manuscrisele, dar care erau şi adevărate locuri experimentale fie din punct de vedere vocal-monodic, fie vocal-polifonic, instrumental sau vocal-instrumental. Dintre aceste trei capele muzicale, cea mai importantă este cea din Padova; destul de cunoscută este şi *Cappella San Francesco* din Bologna, care se concentrează în jurul personalităţii părintelui Giovanni Battista Martini, pe când cea din Assisi, practic, aşteaptă investigarea.

Ordinul Franciscan, luând naştere în Italia, s-a dezvoltat cu precădere în acest spaţiu geografic. Prin urmare, aici s-au dezvoltat şi principalele centre muzicale ale Ordinului. Acestea s-au format, mai cu seamă, pe lângă Bazilica *San Francesco* din Assisi, unde se află mormântul Sf. Francisc, şi pe lângă Bazilica *Sant'Antonio* din Padova, unde se află mormântul Sf. Anton, cu scopul de a deservi ceremoniile religioase. Cu timpul, fiind un punct de atracţie pentru numeroşi pelerini sau turişti din întreaga lume, acestea au luat amploare şi au devenit adevărate instituţii muzicale. Repertoriul existent în

---

[21] Preţioasa corespondenţă se află în Biblioteca Conservatorului „Giovanni Battista Martini" din Bologna.

aceste arhive muzicale cuprinde toate momentele semnificative ale muzicii europene, de la naşterea polifoniei până la înflorirea şcolilor de operă din Ottocento.

BIBLIOGRAFIE

1. BALDELLI I., - ROMANINI A. M., (sub îngrijirea), *Francesco, il francescanesimo e la cultura della nuova Europa*, Roma, 1986
2. BRUGNOLI B., *Poesie spirituali*, Firenze, 1914
3. CASIMIRI R., *Musicisti dell'Ordine Francescano dei Minori Conventuali dei sec. XVI-XVII*, în «Note d'archivio per la storia musicale», XVI (1939), pp. 186-199, 238-250
4. COSTA F., (sub îngrijirea), *Impegno ecclesiale dei frati minori conventuali nella cultura ieri e oggi (1209-1997)*, Pontificia Facoltà Teologica «San Bonaventura» Frati Minori Conventuali Roma-Seraphicum, Miscellanea Francescana, Roma, 1998
5. *COSTITUTIONES URBANAE FRATRUM ORDINIS MINORUM CONVENTUALIUM S. FRANCISCI*, Romae, 1628
6. DI FONZO L., ODOARDI G., POMPEI A., *I frati minori conventuali. Storia e vita 1209-1976*, Miscellanea Francescana, Roma, 1978
7. DUMEA C., *Contribuția Ordinului Franciscan în muzica europeană și Francesco Maria Zuccari*, lucrare de doctorat în cotutelă internațională la Universitatea „George Enescu" din Iași (2013) și Pontificio Istituto di Musica Sacra din Roma (2014).
8. ESSER K., *Die Opuscola des hl. Franziskus von Assisi*, Grottaferrata (Roma), 1976
9. *FONTI FRANCESCANE. Nova edizione. Scritti e biografie di san Farncesco d'Assisi. Cronache e altre testimonianze del primo secolo francescano. Scritti e biografie di santa Chiara d'Assisi. Testi normativi dell'Ordine Francescano Secolare*, sub îngrijirea lui CAROLI E., Editrici Francescane, Padova, 2004
10. ILIEŞ A. A., *Sfântul Francisc de Assisi şi franciscanii din România. Provincia franciscană conventuală „Sf. Iosif"*, Editura Serafica, Roman, 2012
11. *IL SANTO. Rivista francescana di storia, dottrina, arte*, Centro Studi Antoniani, Basilica del Santo – Padova, 1961-2012
12. IRIARTE L., *Storia del francescanesimo*, Edizioni Dehoniane, Roma, 1994
13. SARTORI A., *Documenti per la storia della musica al Santo e nel Veneto*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 1977 (Fonti e Studi per la Storia del Santo a Padova – Fonti 4)
14. SBARALEA J. F., *Supplementum et castigatio ad Scriptores trium Ordinum S. Francisci a Waddingo aliisve descriptos,* 3 vol., Roma, 1908-1936

15. SPARACIO D. M., *Musicisti minori conventuali, con più diffusa menzione di coloro che vissero dal 1700 ai giorni nostri*, în «Miscellanea Francescana», 25 (1925), pp. 13-29, 30-44, 81-112

16. STELLA D., *Serie dei Maestri di Cappella Minori Conv. Di S. Francesco. Compilata dal P. Stanislao Mattei bolognese e Maestro di Cappella in S. Francesco di Bologna nell'anno 1800*, în «Miscellanea Francescana», 21 (1920), pp. 42-48, 147-150; 22 (1921), pp. 44-48, 134-138; 23 (1922-1923), pp. 122-141

17. THODE H., *Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia*, Donzelli, Roma, 1993

Participarea la viața culturală. Provocări și perspective în evaluarea performanțelor instituțiilor de spectacole și concerte

Pr. lect. univ. dr. Cosmin Ilie
Universitatea „Dunărea de Jos" din Galați
cosmin_ilie2005@yahoo.com

Abstract:

The terms performance, transparency, sustainability, evaluation, funding, remuneration based on achievements or competences, differentiated funding based on achievements and/or impact produced, added value of the product or impact within the source community, scientific community or simply within whose activity is carried out, are used more and more often, today, in society. Although the words seem rather specific to the economic field, they are widely used in both the public and non-profit sectors (associations, foundations, NGOs, etc.). The cultural, creative and recreational sector, and implicitly the institutions of shows and concerts, are no exception. Although there are satisfactory definitions of what performance means and how it can be evaluated, the perception is different depending on who/what is analyzed: coordinating and/or funding authority, institution management, specialists in the field of activity, own staff, direct beneficiaries, indirect or possible, community impact and more the like these. A quantitative analysis of statistical data in the cultural field indicates 5 possible performance indicators relevant for performance and concert institutions.

***Keywords**: cultural management, performance, performance and concert institutions, statistics, performance evaluation, cultural life participation*

Cuvintele performanță, transparență, sustenabilitate, evaluare, finanțare, remunerare pe baza realizărilor sau a competențelor, finanțare diferențiată pe baza realizărilor și/sau a impactului produs, plus-valoarea produsului sau a impactului în cadrul comunității sursă, științifice sau pur și simplu în cadrul căreia se desfășoara activitatea ș.a. sunt folosite tot mai des, azi, în societate. Deși termenii par mai degrabă specifici domeniului economic, sunt folosiți pe scară largă atât în sectorul public, cât și în cel non-profit (asociații, fundații, ong-uri etc.). Sectorul cultural, creativ și recreativ și implicit instituțiile de spectacole și concerte nu fac excepție. Pentru a se putea adapta și a face față într-o competiție din ce în ce mai acerbă în sectorul de petrecere a timpului liber, ce devine în fiecare zi tot mai generos în oferte culturale, indoor sau outdoor, cu prezență fizică sau online și, mai nou, în

spațiul virtual – metavers, fiecare instituție/organizație trebuie să fie performantă pentru a supraviețui într-o piață concurențială.

Ideea principală din spatele termenilor enumerați poate fi sintetizată într-o nevoie resimțită, ordonată sau indusă, de a evalua permanent performanța, din toate punctele de vedere posibile: economic, profesional, al resurselor umane, educațional, al impactului, al plusvalorii etc.

Deși există definiții satisfăcătoare cu privire la ce înseamnă performanța și cum poate fi evaluată, totuși percepția este diferită în funcție de cine/ce este analizat: autoritate coordonatoare sau/și finanțatoare, managementul instituției, specialiști în domeniul activității, personal propriu, beneficiari direcți, indirecți sau posibili, impact în comunitate ș.a.

Între percepții atât de diverse și variate există atât puncte de convergență, cât și de divergență. Câteva exemple ne vor oferi o imagine de ansamblu:

a. Din punct de vedere al **așteptărilor cu privire la performanța evaluată**,

- autoritatea care reglementează, coordonează sau/și finanțează solicită evaluarea performanței din punct de vedere economic, profesional, al plusvalorii produselor culturale oferite și al impactului în comunitate;
- managementul instituției va fi interesat de performanța profesională, de administrarea eficientă a resurselor, de impactul activităților și de profit/plusvaloare;
- specialiștii în domeniul activității urmăresc, în principal, performanța profesională și educațională/dezvoltarea aptitudinilor;
- personalul propriu resimte că instituția este performantă atunci când beneficiază de posibilități de dezvoltare profesională, educațională, a diverselor competențe și aptitudini și este remunerat corespunzător efortului depus și pregătirii profesionale;
- beneficiarii direcți sunt interesați de impactul economic (cost per participare) și de beneficiile directe obținute (estetice, socializare, divertisment, relaxare sau educaționale);
- comunitatea în ansamblu urmărește vizibilitatea instituțională, performanța globală, plusvaloarea economică, socială și profesională, impactul direct și indirect.

b. Din punct de vedere al **percepției personale sau comunitare asupra performanței,**

- pentru personalul de specilitate - artistic performanța poate însemna cea mai bună formă pe scenă;
- pentru manager poate însemna cel mai mic cost per eveniment;

- pentru specialist poate fi văzută ca perfecțiunea pe scenă, indiferent de cost;
- pentru personalul administrativ și tehnic poate fi un echilibru între efortul depus și remunerație;
- pentru beneficiarul direct (spectator) poate fi resimțită ca o experiență generală cât mai plăcută la un cost cât mai mic;
- pentru comunitate poate însemna eficiență și transparență în cheltuieli, ținând cont că finanțarea, în cele mai multe dintre cazuri, se face din banii comunității (taxe și impozite).

Deși extrem de diverse, toate aceste percepții și posibilități de analiză și evaluare a performanței, pentru a fi transformate în instrumente eficiente de management, au nevoie de un lucru comun – DATE/ INFORMAȚII cât mai clare, mai cuprinzătoare și echitabile, de la: autoritățile finanțatoare, instituțiile de control, managementul unităților, personal propriu și contractual, beneficiari (direcți și indirecți), posibili beneficiari, comunitate etc.

Bineînțeles, cercetările profesioniste, cu un eșantion cât mai mare și divers, cu posibilități de colecatere și stocare a datelor și personal specializat pentru interpretare sociologică, economică, din punct de vedere al marketingului, al stakeholderilor ș.a., reprezintă idealul, sunt de dorit și ar reprezenta instrumente extraordinare pentru un management eficient și performant, dar necesită resursă umană specializată și resurse economice generoase care, de cele mai multe ori, sunt greu de accesat.

Condițiile economice din cultură stau mai mereu sub egida subfinanțării. Deși în ultimii ani aportul economic, din punct de vedere valoric, a crecut, totuși nu a tinuț pasul cu valoarea cheltuielilor și a resurselor necesare pentru desfășurarea adecvată a activității. Media procentuală a cheltuielilor pentru servicii culturale ale statelor membre din UE este de 0,4% din PIB, conform INCFC (2021) pentru perioada 2016-2020, România încadrându-se în acest procent, în timp ce limita de sus este atinsă de Islanda cu 1,1%, iar cea de jos de Grecia cu 0.15%, în condițiile unor venituri globale generate de sectorul cultural și creativ care reprezintă, pentru România, conform Strategiei Sectoriale în domeniul cultural 2023-2027 (HG 7, 2023) peste 3.1 % din PIB. Astfel, atunci când ne dorim informații pertinente din sector, singurele variante reale și accesibile pentru o imagine de ansamblu ramân Institutul Național de Statistică (INS) și Institutul Național pentru Cercetarea și Formarea Culturală (INCFC), iar pentru fiecare instituție în parte: micile sondaje/interviuri fizice și online și/sau intrumentele disponibile online, cum ar fi soft-urile pentru analizarea părerilor, sentimentelor

beneficiarilor, limitate de mărimea bugetului ce poate fi alocat și de resursa umană disponibilă.

Metodologie

Metoda de cercetare folosită este analiza cantitativă a datelelor statistice din domeniul cultural, publicate cu periodicitate anuală de INS în volumul *Activitatea unităților cultural artistice* pentru anii 2018-2023 și de INCFC în volumele *Barometru de consum cultural* 2018, 2019, 2022, *Tendințe ale consumului cultural în pandemie*, edițiile I și a II-a, 2020-2021 și *Vitalitatea culturală a orașelor*, 2019 și 2021. Datele din ultimii 5 ani (2018-2023) au fost sintetizate și comparate, urmărind posibili indicatori de performanță. Au fost propuși pentru analiză 5 itemi drept indicatori de perfomanță relevanți:

- Media numărului de spectatori anual raportat la 1.000 de locuitori;
- Media anuală a titlurilor de piese per unitate artistică;
- Media anuală a numărului de reprezentații per categorie de unitate;
- Media anuală a numărului de spectatori per unitate;
- Media numărului de locuri în sală per unitate.

Rezultate

Datele surprinse și prezentate de INS în volumul *Activitatea unităților cultural artistice* și de INCFC în *Barometrul cultural,* realizate anual, surprind o imagine elocventă pentru participarea la viața culturală. Astfel, în anul 2018, **56%** dintre respondenții participanți la studiu (Barometru cultural, 2018) au răspuns cu **NICIODATĂ** la întrebarea dacă au participat la **evenimente culturale în ultimul an**, **62%** au dat același răspuns pentru **vizitarea unui muzeu sau o galerie de artă**, **61%** pentru **vizionarea unui film la cinematograf**, **52%** pentru **vizitarea unui monument istoric sau a unui sit arheologic** și **76%** pentru **citit sau împrumutat cărți de la bibliotecă**.

Conform Figurii 1 **cea mai mare participare la viața culturală**, cu o **frecvență săptămânală**, o înregistrează itemul generic „**evenimente culturale**” – **4%**. Astfel, deducem că doar 4% din populație participă frecvent la evenimente de acest tip.

Figura 1 - Frecvența participării la activități culturale în anul 2018.

În ultimele 12 luni cât de des ...	Săptămânal	Lunar	De câteva ori pe an sau mai rar	Niciodată	Total	Număr de cazuri
... ați mers la cinematograf pentru a vedea un film	2%	11%	26%	61%	100%	1215
... ați mers la evenimente culturale	4%	10%	30%	56%	100%	1215
... ați fost la o bibliotecă publică pentru a citi sau împrumuta cărți	2%	5%	17%	76%	100%	1214
... ați vizitat un monument istoric sau sit arheologic	2%	7%	39%	52%	100%	1216
... ați vizitat un muzeu (de orice tip) sau o galerie de artă	1%	5%	32%	62%	100%	1212

Sursa: preluare Barometru cultural, 2019

Din datele prezentate pentru anul **2019** (Barometru cultural, 2020), topul practicilor culturale cu frecvența **NICIODATĂ** este deschis de **„mersul la bibliotecă, pentru a citi sau împrumuta cărți”** cu **82%** și continuat de: **mersul la „club/discotecă” 77%**, **„teatru” 73%** (în creștere cu 6 procente față de 2018)**, „competiții sportive”** în calitate de spectator **66%**, **„cinematograf” 66%** (Figura 2). Deducem din această informație că anul **2019**, unul marcat de o bogăție de evenimente și de o **participare generoasă la viața culturală, peste media multianuală, – de aproape 42%** (*Activitatea unităților cultural artistice în anul 2019*, 2020), înregistrează o participare la instituțiile de **specatacole – teatre** de **27%**, reprezentând respondenții care au participat **cel puțin o dată pe an** la un astfel de eveniment, cu 15 procente mai jos față de trend-ul general.

Figura 2 - Top 5 Practici culturale – 2019, cu frecvența niciodată



Sursa: preluare Barometru cultural, 2020

Anii **2020 și 2021** au marcat o **scădere bruscă**. Conform datelor publicate de INS, **participarea la activitățile organizate de instituțiile de**

spectacole și concerte a scăzut de la **40% în 2018** (*Activitatea unităților cultural-artistice în anul 2018*, 2019) până la **7,8% în 2020** (*Activitatea unităților cultural-artistice în anul 2020*, 2021) și **10% în 2021** (*Activitatea unităților cultural-artistice*, 2022). Participarea la viața culturală a fost puternic influențată negativ de măsurile impuse de pandemia de COVID, iar o însănătoșire a consumului de cultură cu participare fizică a început să se vadă în **2022**, când media de participare la astfel de evenimente **a crescut până la 22%** (*Activitatea unităților cultural-artistice în anul 2022*, 2023).

Datele surprinse pentru anul **2022** de INCFC (Barometrul cultural, 2023), regăsite în Figura 3 arată că doar **20% dintre respondenți au participat cel puțin o dată pe an la un spectacol de teatru**, iar dacă ne referim la **muzică clasică, balet sau operă doar 10%**, aceste procente reprezentând ratele cele mai scăzute de participare pentru diversele activități culturale surprinse în studiu. **Cea mai mare rată de participare** a fost înregistrată de itemul **„vizitarea unui monument istoric sau a unui sit arheologic" – 59%.** Acest fapt poate fi explicat și prin dorința consumatorilor de a alege activități în aer liber, mai ales după restricțiile de deplasare impuse în perioada 2020-2021. În același timp, valorile înregistrate pentru participarea la spectacolele de teatru nu sunt cu mult diferite față de anul etalon din perioada selectată, 2019, înregistrând o diferență în minus de doar 7 procente, ceea ce ne conduce spre o concluzie a unei **participări generale relativ scăzute la astfel de evenimente culturale**.

Figura 3 - Frecvența participării la activități cu caracter cultural în anul 2022.

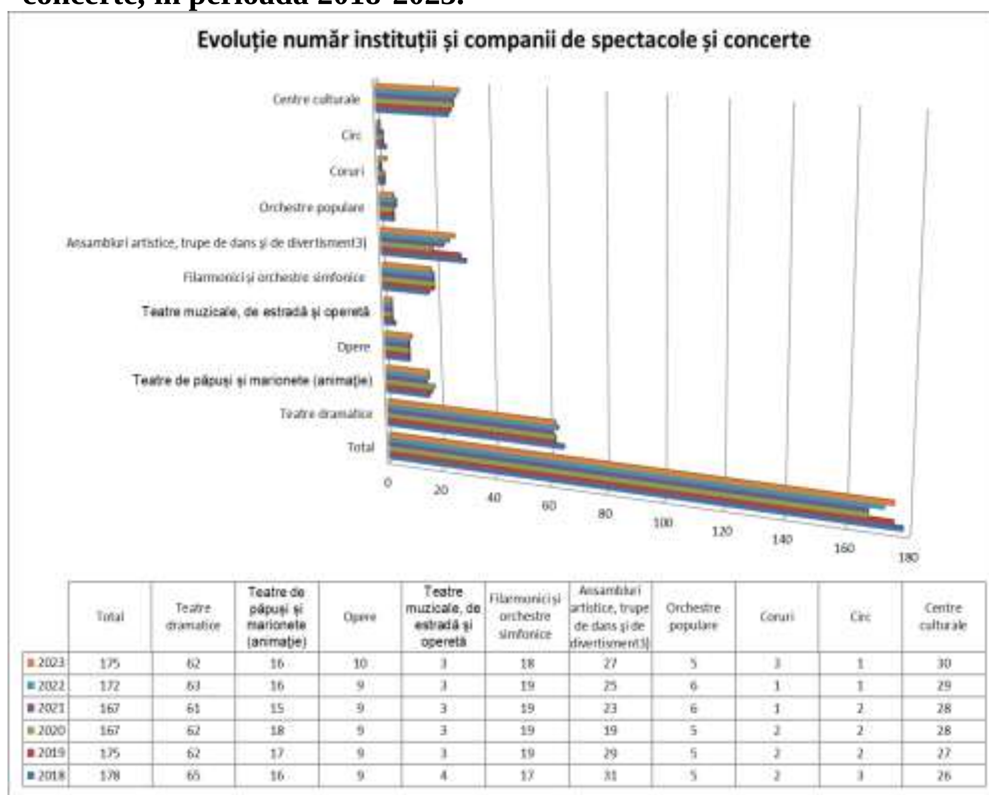
	Cel puțin o dată pe lună	Cel puțin o dată la șase luni	Cel puțin o dată pe an	Niciodată	Total
Participare la spectacole de muzică clasică / simfonică, operă sau balet	1%	4%	5%	90%	100%
Participare la spectacole de teatru	3%	8%	9%	80%	100%
Mers la cinematograf	7%	13%	6%	74%	100%
Mers la bibliotecă pentru a citi / împrumuta cărți	7%	5%	5%	83%	100%
Vizitat un monument istoric sau un sit arheologic (ex. palat, castel, biserică, mănăstire, grădini, clădiri vechi etc.)	10%	25%	24%	41%	100%
Vizitat un muzeu, expoziție sau galerie de artă	2%	14%	14%	70%	100%

Sursa: preluare Barometru cultural, 2023

După ce am surprins câteva detalii legate de participarea la viața culturală din România, întrucât cercetarea se axează pe instituțiile și companiile de spectacol și concerte, este util pentru demers să le și menționăm pe cele care fac obiectul analizei de față. Lista cuprinde acele tipuri de **instituții de spectacole și concerte** surprinse în datele colectate și furnizate de INS: teatre dramatice, teatre de păpuși și marionete (animație), opere, teatre muzicale, de estradă și operetă, filarmonici și orchestre simfonice, ansambluri artistice, trupe de dans și de divertisment, orchestre populare, coruri, circ și centre culturale.

În ceea ce privește **evoluția numărului total**, în perioada studiată, surprinsă în Figura 4, este înregistrată o **scădere de 1,7%, de la 178 la 175**, cu mici fluctuații anuale, cele mai însemnate fiind în perioada 2020-2021, până la 167.

Figura 4 - Evoluția numărului de instituții și companii de spectacole și concerte, în perioada 2018-2023.



	Total	Teatre dramatice	Teatre de păpuși și marionete (animație)	Opere	Teatre muzicale, de estradă și operetă	Filarmonici și orchestre simfonice	Ansambluri artistice, trupe de dans și de divertisment3)	Orchestre populare	Coruri	Circ	Centre culturale
2023	175	62	16	10	3	18	27	5	3	1	30
2022	172	63	16	9	3	19	25	6	1	1	29
2021	167	61	15	9	3	19	23	6	1	2	28
2020	167	62	18	9	3	19	19	5	2	2	28
2019	175	62	17	9	3	19	29	5	2	2	27
2018	178	65	16	9	4	17	31	5	2	3	26

Sursa: contribuția autorului, date INS prelucrate

Din perspectiva fiecărei categorii de instituții, **scăderi importante** sunt în rândul: ***teatrelor dramatice***, unde în perioada 2018-2023 s-au

desființat 3 unități – actual 62; ***ansamblurilor artistice, trupe de dans și divertisment*** care **au pierdut 4 unități** față de 2018 - actual 27, dar sunt totuși într-o revenire, ținând cont că în 2020 mai erau doar 19 din 31 (2018); ***instituțiilor de circ*** **– a rămas o singură unitate** din 3 existente în 2018. **Cea mai semnificativă creștere** o reprezintă **numărul *centrelor culturale* cu 4 unități** – actual 30.

Interesant de menționat este că trei tipuri de instituții și companii de spectacole au înregistrat creșteri, în ceea ce privește numărul unităților pe teritoriul României, chiar și în perioada pandemiei: *teatrele de păpuși și marionete (animație)* 2018 - **16** → 2020 - **18**, urmând totuși o scădere în perioada următoare → 2021 - **15** → 2023 - **16**; *filarmonici și orchestre simfonice* 2018 - **17** → 2020 - **19** → 2023 - **18** și *centrele culturale* 2018 - **26** → 2020 - **28** → 2023 - **30**. Potrivit datelor, singura categorie de instituții al cărei număr de unități a înregistrat creșteri fără turbulențe în perioada analizată a fost reprezentată de centrele culturale.

Primele rezultate, sintetizate în rândurile de mai sus, ne oferă un cadru general cu privire la participarea la viața culturală, în special la activitățile organizate de instituțiile și companiile de spectacole și concerte.

În cele ce urmează vom analiza datele statistice colectate de INS, din prisma itemilor propuși drept indicatori de performanță.

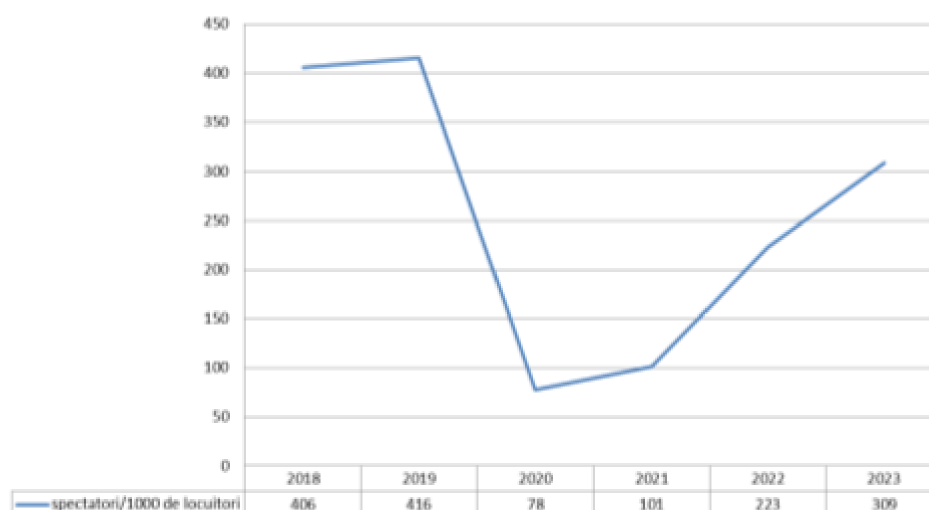
1. Media anuală a numărul de spectatori, raportat la 1000 de locuitori

Primul item studiat face referire la evoluția participării la activitățile culturale, urmărind media anuală de spectatori raportată la 1000 de locuitori, în intervalul 2018-2023.

În Figura 5 sunt sintetizate principale date, extrase din datele furnizate de INS, din a căror analiză putem extrage următoarele concluzii:

- **Participarea la spectacole și concerte** în anul **2018** a fost la pragul de **40,6%**, urcând în anul **2019** până la **41,6%**;
- Anul pandemiei, 2020, a marcat o scădere de 82%, față de 2018, a participării la spectacole și concerte;
- Din anul 2021 începe o perioadă de creștere, iar ultimul an studiat – **2023** – atinge un prag al participării de **30,9%;**
- Deși, începând cu 2022, restricțiile specifice pandemiei au fost ridicate, totuși, 2023 înregistrează o participare mai scăzută cu 23% față de 2018.

Figura 5 - Evoluția numărului de spectatori (la instituții de spectacole și concerte), raportat la 1000 de locuitori, pentru perioada 2018-2023.



Sursa: contribuția autorului, date INS prelucrate

2. **Media anuală a titlurilor de piese per unitate artistică studiată**

Al doilea indicator studiat derivă din evoluția numărului anual de titluri de piese, spectacole, concerte, evenimente, între anii 2018 și 2023.

Prima mențiune care trebuie făcută este că nu este vorba de numărul de reprezentații (care face obiectul următorului item) sau de numărul de activități propriu-zise, ci doar de titluri unice.

În ceea ce privește **numărul total de titluri**, acesta **a scăzut** în perioada analizată **cu 8%, de la 29.660 la 27.280**, o scădere semnificativă, ținând cont că numărul de instituții a scăzut doar cu 1,7%. În mod paradoxal, scăderea a început din anul 2019 (deși, așa cum am văzut mai sus, participarea la activitățile organizate de instituțiile de spectacole și concerte a înregistrat cel mai mare procent în acest an – 42%), urmată de o scădere bruscă în anul de debut al pandemiei de Covid-19, 2020, 12.628, iar apoi o creștere până la 27.280 în 2023.

Dacă ne raportăm la fiecare categorie în parte, în perioada analizată au fost surprinsele următoarele aspecte legate de numărul total de titluri:

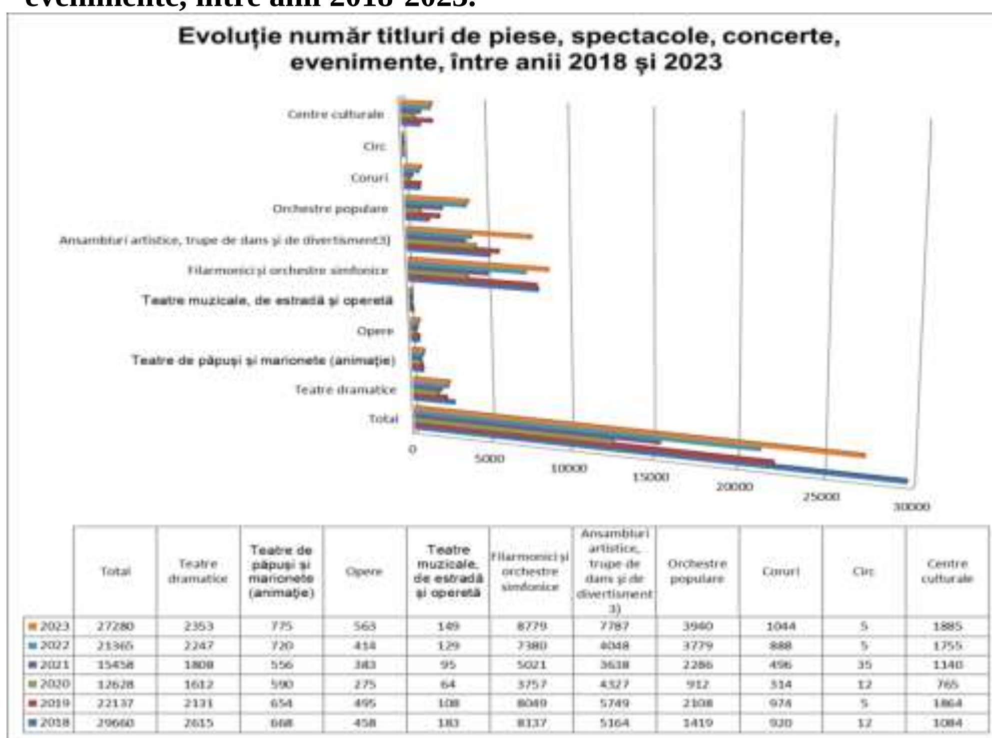
- Teatrele dramatice au înregistrat o scădere de 10%;
- Teatrele de păpuși și marionete (animație) – creștere de 16%;
- Operele – creștere de 20%;
- Teatrele muzicale, de estradă și operete – scădere de 18%;
- Filarmonicile și orchestrele simfonice – creștere de 8%;

- Ansamblurile artistice, trupele de dans și divertisment – creștere de 50%;
- Orchestrele populare – creștere 270%;
- Corurile – creștere de 13%;
- Circul – scădere de 58%;
- Centrele culturale – creștere de 74%.

În condițiile corelării cu fluctuația numărului de unități, cele mai spectaculoase creșteri sunt la orchestrele populare, unde numărul de unități este egal cu cel din 2018 și la centrele culturale, unde numărul de unități a crescut cu 15%.

Informațiile principale pentru acest indicator sunt sintetizate în Figura 6.

Figura 6 - Evoluția numerică a titlurilor de piese, spectacole, concerte și evenimente, între anii 2018-2023.



	Total	Teatre dramatice	Teatre de păpuși și marionete (animație)	Opere	Teatre muzicale, de estradă și operetă	Filarmonici și orchestre simfonice	Ansambluri artistice, trupe de dans și de divertisment 3)	Orchestre populare	Coruri	Circ	Centre culturale
2023	27280	2353	775	563	149	8779	7787	3940	1044	5	1885
2022	21365	2247	720	414	129	7380	4048	3779	888	5	1755
2021	15458	1808	556	383	95	5021	3638	2286	496	35	1140
2020	12628	1612	590	275	64	3757	4327	912	314	12	765
2019	22137	2131	654	495	108	8049	5749	2108	974	5	1864
2018	29660	2615	668	458	183	8137	5164	1419	930	12	1084

Sursa: contribuția autorului, date INS prelucrate

Pentru a putea avea o perspectivă comparativă, din punct de vedere al performanței organizaționale semnalate prin numărul anual de titluri, am raportat numărul total de titluri pe categorie de unitate pentru ultimul an de referință, 2023, la numărul total de unități din respectiva categorie. Dintr-o

perspectivă globală, cuprinzând toate instituțiile, rezultatul arată că media este de 156 titluri per unitate. Întrucât rezultatul nu este foarte relevant, deoarece organizațiile studiate sunt foarte diferite, atât din punct de vedere al organizării, cât și al tipurilor de spectacole, concerte și activități realizate și bineînțeles al resurselor (umane, economice și de infrastructură) necesare pentru realizarea acestora, am analizat fiecare categorie în parte, rezultând următoarele:

- Teatre dramatice – 14,5 titluri/unitate;
- Teatre de păpuși și marionete (animație) – 48,4 titluri/ unitate;
- Opere – 56,3 titluri/unitate;
- Teatre muzicale, de estradă și operete – 49,6 titluri/unitate;
- Filarmonici și orchestre simfonice – 487 titluri/unitate;
- Ansambluri artistice, trupe de dans și divertisment – 288 titluri/unitate;
- Orchestre populare – 788 titluri/unitate;
- Coruri – 348 titluri/unitate;
- Circ – 5 titluri/unitate;
- Centre culturale – 62,8 titluri/unitate.

În ceea ce privește organizațiile cu un număr impresionant de titluri raportat la număr de unități deschise trebuie menționat că un titlu poate să definească atât un spectacol sau eveniment întreg, cât și piese, recitaluri, concerte și mini-concerte instrumentale, vocale sau mixte, diverse reprezentații, numere de actorie etc.

3. Media anuală a numărului de reprezentații per unitate

Al treilea indicator studiat derivă din evoluția numărului de reprezentații efective susținute de către instituțiile și companiile de spectacole, în perioada 2018 – 2023.

În ceea ce privește **numărul total de reprezentații**, acesta **a scăzut** în perioada analizată **cu 8%,** de la 29.660 în 2018, la **27.280 în 2023**, fapt care se corelează și corespunde cu itemul precedent.

Prin raportare la fiecare categorie în parte, în perioada analizată au fost surprinsele următoarele aspecte legate de numărul total de titluri:

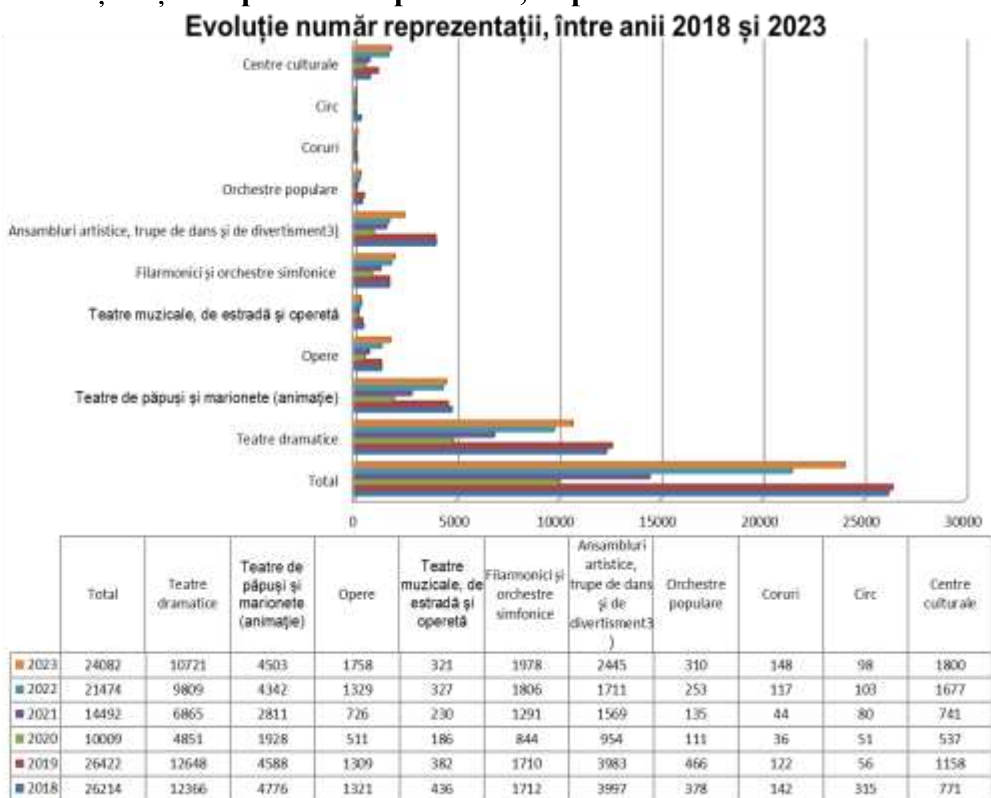
- Teatre dramatice au înregistrat – scădere de 13%;
- Teatre de păpuși și marionete (animație) – scădere de 6%;
- Opere – creștere de 33%;
- Teatre muzicale, de estradă și operete – scădere de 27%;
- Filarmonici și orchestre simfonice – creștere de 15%;

- Ansambluri artistice, trupe de dans și devertisment – creștere de 39%;
- Orchestre populare – scădere de 18%;
- Coruri – creștere 4,2%;
- Circ – scădere de 70%;
- Centre culturale – creștere de 134%.

Creșterea cea mai mare este realizată de centrele culturale, în condițiile creșterii cu doar aproximativ 15% a numărului de unități, de la 26 (2018) la 30 (2019).

Figura 7 sintetizează datele principale pentru acest indicator.

Figura 7 - Evoluția numărului de reprezentații anuale susținute de către instituțiile și companiile de spectacole, în perioada 2018 – 2023.



	Total	Teatre dramatice	Teatre de păpuși și marionete (animație)	Opere	Teatre muzicale, de estradă și operetă	Filarmonici și orchestre simfonice	Ansambluri artistice, trupe de dans și de divertisment3)	Orchestre populare	Coruri	Circ	Centre culturale
2023	24082	10721	4503	1758	321	1978	2445	310	148	98	1800
2022	21474	9809	4342	1329	327	1806	1711	253	117	103	1677
2021	14492	6865	2811	726	230	1291	1569	135	44	80	741
2020	10009	4851	1928	511	186	844	954	111	36	51	537
2019	26422	12648	4588	1309	382	1710	3983	466	122	56	1158
2018	26214	12366	4776	1321	436	1712	3997	378	142	315	771

Sursa: contribuția autorului, date INS prelucrate

Pentru perspectiva comparativă, din punct de vedere al performanței organizaționale, am raportat numărul total de reprezentații per total și per categorie de unitate pentru ultimul an de referință, 2023, la numărul total de unități, respectiv la unitățile existente în fiecare categorie.

Astfel, pentru ultimul an de referință – 2023, au rezultat urmăroarele date:

- Număr total instituții – 137,6 reprezentații/unitate;
- Teatrele dramatice – 66,1 reprezentații/unitate;
- Teatrele de păpuși și marionete (animație) – 281,4 reprezentații/unitate;
- Opere – 175,8 reprezentații /unitate;
- Teatre muzicale, de estradă și operete – 107 reprezentații/ unitate;
- Filarmonici și orchestre simfonice – 109,8 reprezentații/ unitate;
- Ansambluri artistice, trupe de dans și divertisment – 90,5 reprezentații/unitate;
- Orchestre populare – 62 reprezentații/unitate;
- Coruri – 49,3 reprezentații/unitate;
- Circ – 98 reprezentații/unitate;
- Centre culturale – 60 reprezentații/unitate.

4. Media anuală a numărului de spectatori per unitate;

Al patrulea indicator studiat derivă din evoluția numărului anual de spectatori ai instituțiilor și companiilor de spectacole pentru anii cuprinși între 2018 și 2023.

În ceea ce privește **numărul total de spectatori**, acesta **a scăzut** în perioada analizată **cu 22%**, de la 7.921.000 la **6.148.000**. Limita de jos, 1.506.000 de spectatori a fost atinsă în 2020, marcând o scădere de 87% față de anul precedent.

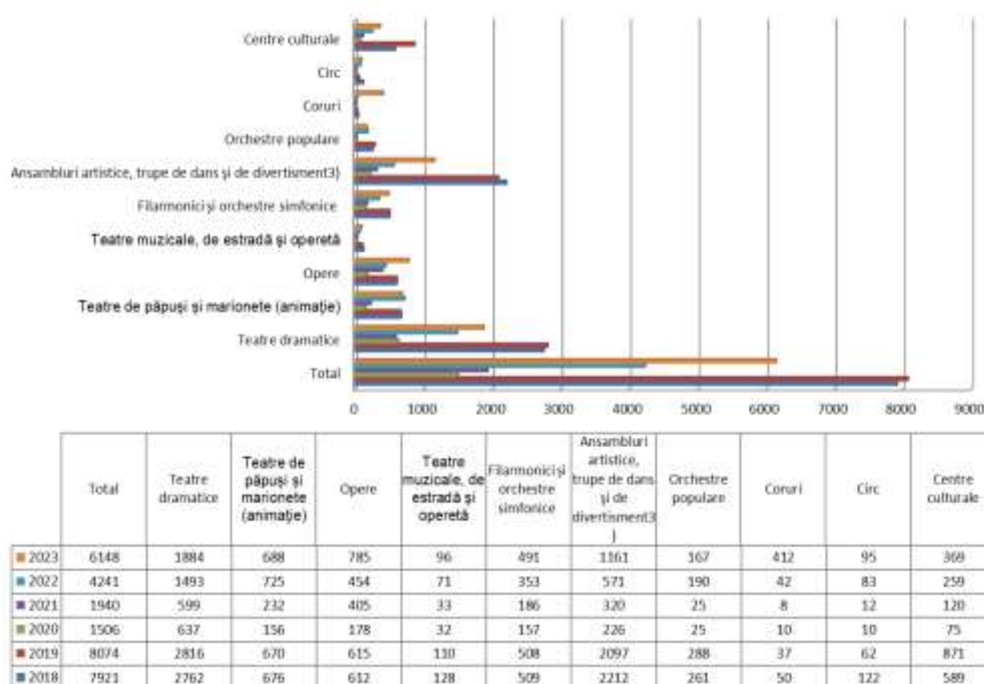
Din perspectiva fiecărei categorii în parte, în perioada analizată au fost surprinse următoarele aspecte legate de numărul anual de spectatori, prezenți la diversele reprezentații:

- Teatrele dramatice au înregistrat o scădere de 32%;
- Teatrele de păpuși și marionete (animație) – creștere de 1,7%;
- Operele – creștere de 28%;
- Teatrele muzicale, de estradă și operete – scădere de 27%;
- Filarmonicile și orchestrele simfonice – scădere de 3,6%;
- Ansamblurile artistice, trupele de dans și divertisment – scădere de 47%;
- Orchestrele populare – scădere de 36%;
- Corurile – creștere de 724%;
- Circul – scădere de 22%;

- Centrele culturale – scădere de 37%.

Informațiile principale pentru acest indicator sunt sintetizate în Figura 8.

Figura 8 - Evoluția numărului anual de spectatori ai instituțiilor și companiilor de spectacole pentru anii cuprinși între 2018 și 2023.



	Total	Teatre dramatice	Teatre de păpuși și marionete (animație)	Opere	Teatre muzicale, de estradă și operetă	Filarmonici și orchestre simfonice	Ansambluri artistice, trupe de dans și de divertisment3)	Orchestre populare	Coruri	Circ	Centre culturale
2023	6148	1884	688	785	96	491	1161	167	412	95	369
2022	4241	1493	725	454	71	353	571	190	42	83	259
2021	1940	599	232	405	33	186	320	25	8	12	120
2020	1506	637	156	178	32	157	226	25	10	10	75
2019	8074	2816	670	615	110	508	2097	288	37	62	871
2018	7921	2762	676	612	128	509	2212	261	50	122	589

Sursa: contribuția autorului, date INS prelucrate

Și în cazul acestui item, pentru o perspectivă comparativă a participării la evenimente a publicului țintă, din punct de vedere al performanței organizaționale, am raportat numărul anual de spectatori per total și per categorie de unitate pentru ultimul an de referință, 2023, la numărul total de unități, respectiv din fiecare categorie în parte.

Astfel, pentru ultimul an de referință, 2023, au rezultat următoarele date:

- Număr total instituții – 35.130 spectatori/unitate;
- Teatre dramatice 30.380 spectatori/unitate;
- Teatre de păpuși și marionete (animație) – 43.000 spectatori/unitate;
- Opere – 78.500 spectatori/unitate;
- Teatre muzicale, de estradă și operete – 32.000 spectatori/ unitate;

- Filarmonici și orchestre simfonice – 27.270 spectatori/ unitate;
- Ansambluri artistice, trupe de dans și divertisment – 43.000 spectatori/unitate;
- Orchestre populare – 33.400 spectatori/unitate;
- Coruri – 137.330 spectatori/unitate;
- Circ – 95.000 spectatori/unitate;
- Centre culturale – 12.300 spectatori/unitate.

5. Media numărului de locuri în sală per unitate;

Ultimul indicator studiat urmărește evoluția numărului de locuri disponibile pentru spectatori în sălile unităților de spectacole și concerte, în intervalul studiat, 2018 – 2023.

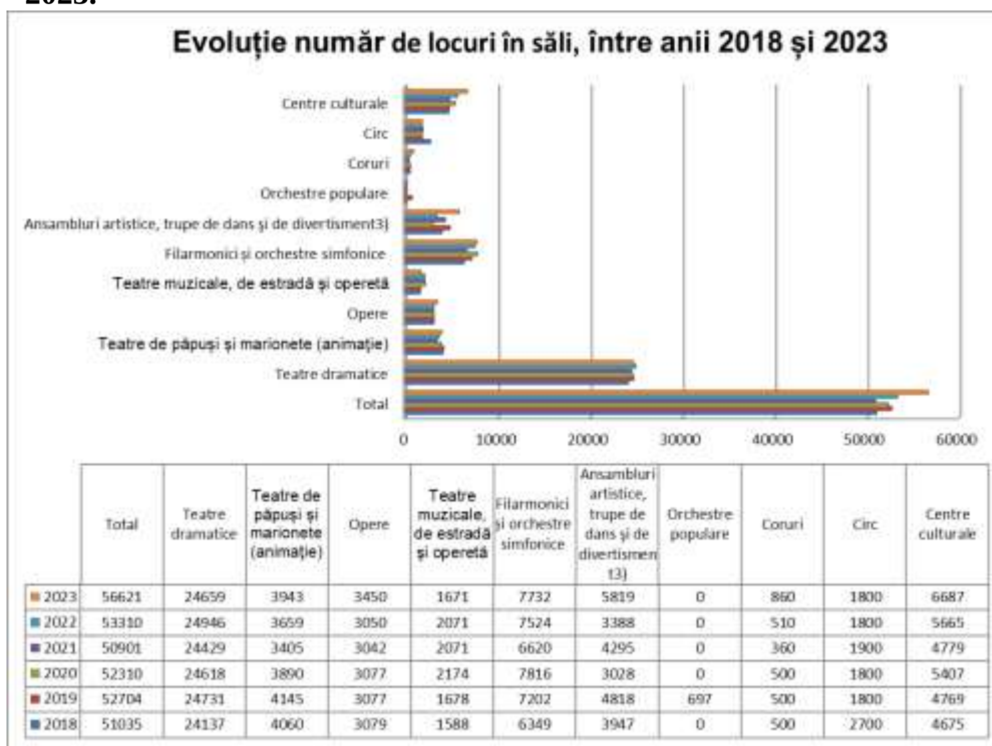
În ceea ce privește **numărul total de locuri disponibile**, acesta **a crescut**, în perioada analizată, **cu 11%,** de la 51.035 de locuri în 2018 la **56.621** în 2023.

Prin raportare la fiecare categorie în parte, în perioada analizată au fost surprinsele următoarele aspecte legate de numărul anual de spectatori, prezenți la diversele reprezentații:

- Teatrele dramatice au înregistrat o creștere de 2,1%;
- Teatrele de păpuși și marionete (animație) – scădere de 2,8%;
- Operele – creștere de 12%;
- Teatrele muzicale, de estradă și operete – scădere de 5,2%;
- Filarmonicile și orchestrele simfonice – creștere de 22%;
- Ansamblurile artistice, trupe de dans și divertisment – creștere de 47,5%;
- Orchestrele populare ----
- Corurile – creștere de 72%;
- Circul – scădere de 33,3%;
- Centrele culturale – creștere de 43%.

Informațiile principale pentru acest indicator sunt sintetizate în Figura 9.

Figura 9 - Evoluția numărului de locuri disponibile pentru spectatori în sălile unităților de spectacole și concerte, în intervalul studiat, 2018 – 2023.



	Total	Teatre dramatice	Teatre de păpuși și marionete (animație)	Opere	Teatre muzicale, de estradă și operetă	Filarmonici și orchestre simfonice	Ansambluri artistice, trupe de dans și de divertisment3)	Orchestre populare	Coruri	Circ	Centre culturale
2023	56621	24659	3943	3450	1671	7732	5819	0	860	1800	6687
2022	53310	24946	3659	3050	2071	7524	3388	0	510	1800	5665
2021	50901	24429	3405	3042	2071	6620	4295	0	360	1900	4779
2020	52310	24618	3890	3077	2174	7816	3028	0	500	1800	5407
2019	52704	24731	4145	3077	1678	7202	4818	697	500	1800	4769
2018	51035	24137	4060	3079	1588	6349	3947	0	500	2700	4675

Sursa: contribuția autorului, date INS prelucrate

Pentru perspectiva comparativă, din punct de vedere al performanței organizaționale, am raportat numărul total de locuri disponibile în săli per total și per fiecare categorie de unitate pentru ultimul an de referință, 2023, la numărul total de unități, respectiv din fiecare categorie în parte. Astfel vom avea un cadru comparativ de evaluare a infrastructurii instituționale.

Astfel, pentru ultimul an de referință, 2023, au rezultat următoarele date:

- Număr total instituții – 323,5 locuri în săli/ unitate;
- Teatre dramatice 397,7 locuri în săli/ unitate;
- Teatre de păpuși și marionete (animație) – 246,4 locuri în săli/ unitate;
- Opere – 345 locuri în săli/ unitate;
- Teatre muzicale, de estradă și operete – 557 locuri în săli/ unitate;
- Filarmonici și orchestre simfonice – 429,5 locuri în săli/ unitate;

- Ansambluri artistice, trupe de dans și divertisment – 215,5 locuri în săli/ unitate;
- Orchestre populare – 0 locuri în săli/ unitate;
- Coruri – 286,6 locuri în săli/ unitate;
- Circ – 1800 locuri în săli/ unitate;
- Centre culturale – 229,9 locuri în săli/ unitate.

Corelarea datelor evidențiate privind evoluția activității pentru toate instituțiile de spectacole şi concerte, conform itemilor propuşi, este evidențiată în tabelele (1-11) de mai jos:

Tabel 1 - Evoluția generală 2018-2013 pentru toate instituțiile analizate.

Evoluție 2018-2023	**TOTAL**
Nr. instituții și companii spectacole	-1,7%
Nr. titluri de piese, spectacole, concerte, evenimente	-8%
Nr. reprezentații	-8%
Nr. spectatori	-22%
Nr. locuri în sală	+11%

Sursa: contribuția autorului

Tabel 2 - Teatre dramatice – evoluție 2018-2023.

Evoluție 2018-2023	**Teatre dramatice**
Nr. instituții și companii spectacole	-4,6%
Nr. titluri de piese, spectacole, concerte, evenimente	-10%
Nr. reprezentații	-13%
Nr. spectatori	-32%
Nr. locuri în sală	+2,1%

Sursa: contribuția autorului

Tabel 3 - Teatrele de păpuși și marionete (animație) – evoluție 2018-2023.

Evoluție 2018-2023	**Teatre de păpuși și marionete (animație)**
Nr. instituții și companii spectacole	-
Nr. titluri de piese, spectacole, concerte, evenimente	+16%
Nr. reprezentații	-6%
Nr. spectatori	+1,7%
Nr. locuri în sală	-2,8%

Sursa: contribuția autorului

Tabel 4 - Opere – evoluție 2018-2023.

Evoluție 2018-2023	**Opere**
Nr. instituții și companii spectacole	+11%
Nr. titluri de piese, spectacole, concerte, evenimente	+20%
Nr. reprezentații	+33%
Nr. spectatori	+28%
Nr. locuri în sală	+5,2%

Sursa: contribuția autorului

Tabel 5 - Teatre muzicale, de estradă și operete – evoluție 2018-2023.

Evoluție 2018-2023	**Teatre muzicale, de estradă și operete**
Nr. instituții și companii spectacole	-20%
Nr. titluri de piese, spectacole, concerte, evenimente	-18%
Nr. reprezentații	-27%
Nr. spectatori	-27%
Nr. locuri în sală	+5,2%

Sursa: contribuția autorului

Tabel 6 - Filarmonici și orchestre simfonice – evoluție 2018-2023.

Evoluție 2018-2023	**Filarmonici și orchestre simfonice**
Nr. instituții și companii spectacole	+5,8%
Nr. titluri de piese, spectacole, concerte, evenimente	+8%
Nr. reprezentații	+15%
Nr. spectatori	-3,6%
Nr. locuri în sală	+22%

Sursa: contribuția autorului

Tabel 7 - Ansambluri artistice, trupe de dans și divertisment – evoluție 2018-2023.

Evoluție 2018-2023	Ansambluri artistice, trupe de dans și divertisment
Nr. instituții și companii spectacole	-12,9%
Nr. titluri de piese, spectacole, concerte, evenimente	+50%
Nr. reprezentații	-39%
Nr. spectatori	-47%
Nr. locuri în sală	+47,5%

Sursa: contribuția autorului

Tabel 8 - Orchestre populare – evoluție 2018-2023.

Evoluție 2018-2023	Orchestre populare
Nr. instituții și companii spectacole	-
Nr. titluri de piese, spectacole, concerte, evenimente	+270%
Nr. reprezentații	-18%
Nr. spectatori	-36%
Nr. locuri în sală	-

Sursa: contribuția autorului

Tabel 9 - Coruri – evoluție 2018-2023.

Evoluție 2018-2023	Coruri
Nr. instituții și companii spectacole	+50%
Nr. titluri de piese, spectacole, concerte, evenimente	+13%
Nr. reprezentații	-4,2%
Nr. spectatori	-724%
Nr. locuri în sală	+72%

Sursa: contribuția autorului

Tabel 10 - Circ – evoluție 2018-2023.

Evoluție 2018-2023	**Circ**
Nr. instituții și companii spectacole	-66,6%
Nr. titluri de piese, spectacole, concerte, evenimente	-58%
Nr. reprezentații	-70%
Nr. spectatori	-22%
Nr. locuri în sală	+33,3%

Sursa: contribuția autorului

Tabel 11 - Centre culturale – evoluție 2018-2023.

Evoluție 2018-2023	**Centre culturale**
Nr. instituții și companii spectacole	+15,3%
Nr. titluri de piese, spectacole, concerte, evenimente	+74%
Nr. reprezentații	+134%
Nr. spectatori	-37%
Nr. locuri în sală	+43%

Sursa: contribuția autorului

Informațiile prezentate mai sus sunt sintetizate în Tabelului 12, fapt ce ne ajută să avem o vedere de ansamblu și să descoperim valorile maximale, pozitive și negative, de evoluție sau involuție, în perioada studiată, înregistrate de itemii propuși.

Tabel 12. Evoluție generală 2018-2023 pentru toate instituțiile analizate.

Crt.	**Total**	**Teatre dramatice**	**Păpuși**	**Opere**	**Teatre muzicale**	**Filarmonici**	**Ansambluri**	**Orchestre**	**Coruri**	**Circ**	**Centre culturale**
Nr. instituții	-1,7%	-4,6%	-	+11%	-20%	+5,8%	-12,9%	-	**+50%**	**-66,6%**	+15,3%
Nr. titluri	-8%	-10%	+16%	+20%	-18%	+8%	+50%	**+270%**	+13%	**-58%**	+74%
Nr. reprezentații	-8%	-13%	-6%	+33%	-27%	+15%	-39%	-18%	-4,2%	**-70%**	**+134%**
Nr. spectatori	-22%	-32%	+1,7%	**+28%**	-27%	-3,6%	-47%	-36%	**-724%**	-22%	-37%
Nr. locuri în sală	+11%	+2,1%	**-2,8%**	+5,2%	+5,2%	+22%	+47,5%	-	**+72%**	+33,3%	+43%

Sursa: contribuția autorului

1. Nr. de instituții și companii de spectacole și concerte

- Coruri **+50%;**
- Circ **-66,6%.**

2. Nr. de titluri de piese, spectacole, concerte și evenimente
    - Orchestre **+270%;**
    - Circ **-58%.**
3. Nr. de reprezentații
    - Centre culturale **+134%;**
    - Circ **-70%.**
4. Nr. de spectatori la evenimente
    - Opere **+28%;**
    - Coruri **-724%.**
5. Nr. locuri în sală
    - Coruri **+72%;**
    - Teatrele de păpuți și marionete **-2,8%.**

În ceea ce privește valorile înregistrate în anul 2023 raportate la numărul total de instituții și la fiecare categorie în parte, media acestora este sintetizată în Tabelul 13.

Tabelul 13. Valori înregistrate în 2023, raportate la numărul instituțiilor active

Crt.	Total	Teatre drama tice	Păpuși	Opere	Teatre muzicale	Filarmo nici	Ansam bluri	Orches tre	Coruri	Circ	Centre culturale
Nr. titluri	156	14,5	48,4	56,3	49,6	587	288	788	348	5	62,8
Nr. reprezentații	137,6	66,1	281,4	175,8	107	109,8	90,5	62	49,3	98	60
Nr. spectatori	30.380	43.000	78.500	32.000	27.270	43.000	33.400	37.330	137.330	95.000	12.300
Nr. locuri în sală	323,5	397,7	246,4	345	557	429,5	215,5	-	286,6	1.800	222,9

Sursa: contribuția autorului

Concluzii

Prezenta cercetare aduce perspective noi cu privire la utilitatea folosirii unor instrumente cu un acces facil – statisticile și rapoartele din domeniul cultural, publicate cu o periodicitate anuală – pentru îmbunătățirea performanței managementului instituțiilor de spectacole și concerte.

Pentru managementul unei organizații, datele colectate, analizate și prezentate în acest demers științific se pot constitui într-un instrument-etalon de comparație a activității artistice și a managementului instituțiilor culturale de spectacole și concerte în general, cu propria activitate.

Itemii propuși s-au calificat drept indicatori de performanță veridici pentru verificarea încadrării unei organizații/instituții de spectacole și concerte în trendul național.

O cale mai sigură ar fi o examinare proprie a evoluției multidimensionale și multianuale a instituției, cu programe de tip BSC (Balanced Score Card Management) – aplicat cu rezultate edificatoare la Opera Lirică din Boston (Weinstein & Bukovinsky, 2009) sau la Universitatea Federală din Viçosa, Brazilia pentru managementul Fundației Arthur Bernardes – FUNARBE (Gomes & Liddle 2009), evidențiat și de cercetări recente în sectorul cultural autohton (Ilie & Căpățînă & Schin, 2022) – însă rezultatele vor face referire doar la organizația în cauză. Acesta este un factor pozitiv în sine, ținând cont că fiecare instituție culturală este unică (din punct de vedere al obiectului de activitate, al patrimoniului, al resurselor necesare, al personalului, al produselor și serviciilor culturale oferite, al beneficiarilor direcți, indirecți și potențiali, al autorităților finanțatoare și de reglementare ș.a.), dar, întrucât trăim într-o competiție continuă, mai ales din punct de vedere economic, iar fondurile disponibile sunt întotdeauna limitate, este absolut necesar să studiem imaginea de ansamblu și să vedem unde ne situăm din punct de vedere al concurenței, urmărind, bineînțeles, transparența, eficacitatea și mai ales plusvaloarea adusă beneficiarilor și comunității care, până la urmă, sunt principala sursă de finanțare (directă, prin achiziții de bunuri și servicii culturale și indirectă, prin plata taxelor și impozitelor).

Indicatorii de performanță pot fi verificați atât prin efectele produse (necesită resurse mari pentru a putea fi surprinse și captate toate efectele directe și indirecte, pe termen scurt și lung), cât și prin comparație cu alte instituții asemănătoare, având ca exemplu informațiile prezentate în această lucrare și urmărind mediile naționale anuale din datele puse la dispoziție de INS și INCFC .

Bibliografie

1. Hotărâre Guvern nr. 7/2023 pentru aprobarea Strategiei Sectoriale în Domeniul Culturii 2023 – 2030;
2. Gomes, R. C., & Liddle, J. (2009). The balanced scorecard as a performance management tool for third sector organizations: the case of the Arthur Bernardes Foundation, Brazil. BAR-Brazilian Administration Review, 6, 354-366, Available online at http://www.anpad.org.br/bar;
3. Ilie C., Căpățînă A., Schin G (2022) „Balanced Scorecard Applied to Museums: The Solution for Assessing Organizational Performances in this Sector”, Annals of “Dunarea de Jos” University of Galati, Fascicle I. Economics and Applied Informatics Years XXVIII –no.2, 2022;

4. INCFC (2019). Vitalitatea culturală a orașelor din România, ediția 2018, Editura Universul Academic, București;
5. INCFC (2021). Vitalitatea culturală. Topul performanțelor culturale urbane, ediția 2021, Editura Universul Academic, București;
6. INCFC (2021). Tendințe ale consumului cultural în pandemie, edițiile I și II, Editura Universul Academic, București;
7. INCFC (2023). Barometru de consum cultural 2022. Participare culturală și perspective democratice, Editura Universul Academic, București;
8. INCFC (2019). Barometru de consum cultural 2018. Dinamica sectorului cultural în anul centenarului Marii Uniri, Editura Universul Academic, București;
9. INCFC (2020). Barometru de consum cultural 2019. Exeperiența și practicile culturale de timp liber, Editura Universul Academic, București;
10. INS (2019). Activitatea unităților cultural artistice - anul 2018;
11. INS (2020). Activitatea unităților cultural artistice - anul 2019;
12. INS (2021). Activitatea unităților cultural artistice - anul 2020;
13. INS (2022). Activitatea unităților cultural artistice - anul 2021;
14. INS (2023). Activitatea unităților cultural artistice - anul 2022;
15. INS (2024). Activitatea unităților cultural artistice - anul 2023;
16. Weinstein, L., & Bukovinsky, D. (2009). Use of the balanced scorecard and performance metrics to achieve operational and strategic alignment in arts and culture not-for-profits. International Journal of Arts Management, 42-55.

Existența tragică în spațiul erosului și obsesia reconfigurării destinului în opera dramatică a lui Gib I. Mihăescu

lector univ.dr. Eugenia Tatiana Bulancea
Universitatea *Dunărea de Jos* din Galaţi, DPPD
ebulancea@ugal.ro

Abstract

The tragic dimension of human existence is a pattern in which the characters of Gib I. Mihăescu often enter, experiencing the drama of man thrown into the fever of conflict, abandonment in purely instinctive states, sometimes at the limit of survival, which reveals the disconcerting process of doubling, under the appearance of the lucidity of horrors which, paradoxically, he both accepts and detests. Highlighted critically by attributes such as passion, voluptuousness, sensuality and pity, love outlines portraits perverted by suspicion, under the obsession of infidelity, histrionic and transforms the characters into caricature figures such as don Juan, don Quixote or, liminally, into the executioner and judge of those close to them.

Megalomania or delusion of grandeur represents an important point of convergence of the pathology of this writer's characters with the works of other interwar authors, such as Hortensia Papadat-Bengescu. Killing or suicide is the last stage of moral degradation towards which vulnerable characters move with a consistent and motivated action.

Keywords*: obsession, memory, degradation of existence, surrealism, implacable destiny*

Este notabil succesul răsunător al teatrului lui Gib I. Mihăescu în perioada interbelică, lucru confirmat prin premiul I acordat de către Asociația Criticilor Dramatici din România, în anul 1926. Față de acest gen, creatorul a manifestat un deosebit interes încă din perioada studenției, prin frecventarea spectacolelor de teatru în București și la Cluj, prin traduceri și cronici teatrale, iar preocupările sale s-au concretizat prin scrierea unor opere dramatice. Dintre acestea, doar *Pavilionul cu umbre* a fost publicată și pusă în scenă în stagiunea 1927-1928, cu un succes răsunător atât la public, cât și în critica vremii sale. În revista *Românul*, din aprilie 1928, se consemna reușita

indiscutabilă prin punerea în scenă a dramei, cu inegalabila participare a Marioarei Ventura în rolul principal feminin. Textul era comparat cu cele ale lui Ibsen, însă, dincolo de „teza de adâncă psihologie pe care, cu neîntrecut talent şi deplină stăpânire a secretelor scenice"[1], Gib I. Mihăescu reușea să o surprindă, originalitatea „spiritului latin"[2] al autorului conferea specific un deznodământ cert, moartea personajului controvesat Miti.

Există în personajele lui Gib I. Mihăescu o capacitate uimitoare de a experimenta atât posesivitatea ca formă deviantă a iubirii, cât și atașamentul pur erotic, ambele forme coexistând sub chipul deformat al descărcării pulsionale. De la afectivitatea în cuplu până la dorința de control și verificarea iubirii în celălalt, cu obsesia confirmării propriului statut, este o cale pe care eroii scriitorului o străbat cu mare ușurință. Ei au înscrisă în matricea ființei tendința spre exagerare, neîncrederea și plăcerea de a-și studia suferința de orice fel. Astfel se ajunge ca datele închipuirii să capete proporții nebănuite, în dauna celor întâmplate în realitate.

În monografia semnată de Mihail Diaconescu, prin capitolul *Preocupările dramatice,* autorul argumenta și detalia preocuparea constantă pentru genul dramatic a lui Gib I. Mihăescu, identificând în structura personajelor dorințe tulburi, impulsuri erotice, neîncredere, fariseism, guvernate de hybris-ul antic. Succesul răsunător al *Pavilionului cu umbre,* datorat în mare parte sintezei dintre adâncimea intuiției psihicului uman și „setea de a depăși barierele convenționale, setea de plenitudine și intensitate, obsesia acelui sentiment tragic al vieții"[3], legitimează primirea entuziastă a piesei pe multe scene ale țării. Următoarele drame, mai puțin convingătoare, au fost considerate „scriere inegală, insuficient elaborată și echilibrată"[4] (*Sfârșitul*), iar celelalte, *Confrații* și *Criză în barou*, asemănătoare comediilor caricaturale, au rămas mult timp necunoscute publicului larg, posibil, din cauza unor carențe formale.

O importantă cercetare postdecembristă, cu preponderență orientată asupra scrierilor dramatice ale lui Gib I. Mihăescu, a publicat Doina Modola, conectând temele și protagoniștii la mituri (păcatul originar, trecutul malefic,

[1] Dr. Bărbusiu, *Turneul Ventura. Pavilionul cu umbre*, revista *Românul,* anul XIII, nr. 14, aprilie 1928, p. 3.
[2] *Ibidem,* p. 3.
[3]Mihail Diaconescu, *Gib I. Mihăescu*, Editura Minerva, București, 1973, p. 112.
[4] *Ibidem,* p. 132.

ereditatea etc.) şi modele universale (Don Juan, Hamlet, Mefistofel etc.) sau utilizând grila psihanalitică (*Seducătorul și umbrele*). În cazul *Pavilionului cu umbre* sunt evidențiate critic zone de polarizare a discursului conectat fără îndoială la problematica modernistă. Sub imperiul fantasmei celui ucis, personajele se precipită, iar disfuncțiile comunicării decupează situații tensionate și potențează strategia de seducție și de pervertire. În esență, subiectul consistă în emanciparea femeii, un ecou al perioadei interbelice în operă, și introduce în discuție termenul „secvențe parodice, metateatrale”[5], acea atitudine dedublată a lui Geo ce duce la declanșarea destinului, farsa tragică, și permite intersectarea lumilor, practic o impietate. Destinul unicei lucrări publicate și puse în scenă în timpul vieții autorului, purtătoare de o evidentă încărcătură histrionică, devine mărturia „vocației de explorator plin de cutezanță atât în substanță, cât și în formă, o rară capacitate de pătrundere psihologică și un simț al contradicțiilor și nonsensurilor, al motivațiilor obscure și tensiunilor neexprimate, care ocupau prim-planul dramei”.[6]

O altă direcție modelatoare intens exploatată, alături de turnura tragică a farsei, este comedia de tip farsă, o veritabilă *commedia dell'arte* în care se întâlnesc bravada și bufoneria, seducția și fascinația acesteia, falsitatea, minciuna, denigrarea, dezinformarea, distrugerea oricărei forme de onoare ca valoare a familiei prin cinismul cu care sunt înșelați soții și ușurința cuceririi femeilor acestora. Elocvente sunt dramele *Confrații* și *Don Juan*, ultima fiind introdusă drept text recuperat, cu mai multe variante, în edițiile critice asupra operei lui Gib I. Mihăescu.

Subiectul dramei sintetizează efortul boierului Ilarie de a preveni ca istoria adulterului să se repete cu Liana, fiica sa, asemenea mamei sale compromise în relația cu Miti, cel mai bun prieten al familiei. În mod fatal, tot efortul contribuie la reiterarea traseului compromițător. Geo, unul dintre cei doi tineri îndrăgostiți de Liana, „e veriga dintre cele două lumi: a oamenilor și a umbrelor, lumi care se întretaie armonios, care nu se exclud”.[7] Sub masca seducătorului, dar și sub cea a strigoiului venit să pedepsească, el se lasă *locuit* de Miti, amantul ucis în urmă cu peste douăzeci de ani, astfel se

[5] Doina Modola, *Seducătorul și umbrele. Gib I. Mihăescu*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2003, p. 61.
[6] *Ibidem*, p. 79.
[7] Ion Marin Sadoveanu, *Pavilionul cu umbre, 3 acte de Gib Mihăescu*, revista Gândirea, anul VIII, nr. 3, martie 1928, p. 141.

compune oglinda unor lumi endemice pe coordonatele triunghiului conjugal simptomatic în scriitura acestui autor.

Dominat de conștiința păcatului, boierul Ilarie, tatăl Lianei și fostul soț al Angelei, se erijează în judecător al tinerilor, le hotărăște destinul obligându-i să se căsătorească, o răzbunare pe care ar fi dorit-o, postfactum, pentru propria soție, aceea de a se căsători cu amantul Miti. Expunerea evenimentelor în formă dramatică, după ce subiectul fusese publicat ca nuvelă, este o reușită notabilă în epocă. Articolul preciza că „omul este marea pasiune a lui Gib Mihăescu, împăienjenit de instincte”[8], un scriitor a cărui artă constă nu doar în forța expresivă a lanțului determinărilor faptice, ci și în psihologismul său, ca metodă de pătrundere în interiorul personajului dominat de pulsiuni elementare. *Revista Fundațiilor Regale*, prin analiza lui Șerban Cioculescu, consemna într-un articol intitulat *Gib I. Mihăescu*, după moartea scriitorului, trecerea timpurie la cele veșnice, în plină ascensiune fiind, la numai 41 de ani. Se enumerau calități precum: „o neclintită seninătate, un echilibru nezdruncinat, o sănătate morală exemplară”[9], pasiunea pentru astronomie și cea pentru literatura rusă, „cristalizând poate propriile sale năzuințe nerealizate, în obsesii riguros organizate”.[10]

Se poate menționa perioada redescoperirii operei lui Gib I. Mihăescu din anii `70, cu volumul intitulat *Gib I. Mihăescu. Teatru*, alcătuit de Leon Baconsky, din care selectăm observații asupra *Pavilionului cu umbre*, dar și reflecții privind celelalte drame. În acest sens, acțiunea primei lucrări este „desfășurată abil pe două planuri, secante: unul epic, aparținând memoriei personajelor, în măsură să pregătească și să explice conflictul, și altul propriu-zis dramatic, al scenei, menit să-l concretizeze ca spectacol”.[11] Baconsky proiecta asupra boierului Ilarie două posibile perspective, una a *compensației* în care existența copilei de trei ani ar fi putut ajuta părintele rănit, alta a refugiului în teroarea memoriei, unde fetița este predestinată să repete greșelile mamei sale, o reiterare a păcatului originar. Se remarca alegerea lui Ilarie în această cale din urmă, un blocaj în stadiul frustrării, nu o cale de

[8] *Ibidem.*
[9] Șerban Cioculescu, *Gib I. Mihăescu,*în *Revista Fundațiilor Regale,* anul II, nr. 12, decembrie 1935, p. 628.
[10] *Ibidem*, p. 629.
[11] Leon Baconsky, *Teatrul lui Gib Mihăescu,* în volumul *Gib I. Mihăescu. Teatru,* Editura Dacia, Cluj, 1973, p. 288.

vindecare. Astfel, Liana este crescută „în regim de seră”[12], fapt ce determină, în final, capacitatea ei redusă de a înfrunta provocările vieții.

O analiză critică a *Pavilionului cu umbre* surprinde paralelismul situațiilor și motivele recurente precum: convenționalismul conjugal, conflictul psihologic, forțele oarbe ale predestinării, femeia inaccesibilă, dorințele atavice și altele. Eroii sunt plămădiți din „năzuința de a depăși barierele convenționale, din dorința de a trăi plenar orice pornire”[13] ceea ce duce, inevitabil, către evoluția tragică. Cât privește construcția, Florea Ghiță asemăna piesa cu o tragedie antică ale cărei personaje pătrund într-un univers dominat de gelozia bărbatului înșelat și de urmările acesteia, „o construcție diacronică, dispusă în planuri paralele, (...) două fețe ale aceluiași destin, care se întrepătrund și se condiționează recipoc”[14], la o distanță de 22 de ani. Sunt urmărite transformările pesonajelor prinse în jocul seducției reiterate prin tehnica măștii și a metamorfozei personajului Geo, erou și antierou deopotrivă, demonic și victimă a propriilor planuri de seducție. Studiul dramelor scriitorului, în concluzie, aduce, asemenea prozei, „un univers cu totul nou și original, o atmosferă specifică ce fixează noi dimensiuni întregii opere”.[15] Incertitudinea viscerală a personajelor lui Gib I. Mihăescu apare construită pe funcția lor erotică drept factor organizator al discursului, astfel că investirea în *celălalt* prin manifestarea grijii, a asigurării securității, a protejării imaginii etc. este doar o investiție aparentă pe care personajul mai puternic, de obicei cel masculin, o proiectează compulsiv în afara sa. Structural, din imaginea unui tată ce își protejează fiica, chiar dacă nu se dezvoltă relații incestuoase, transpare o gelozie patologică susceptibilă de încadrarea în zona dinamicii complexului oedipian, cât și a perturbărilor narcisice. În cele mai multe cazuri, incapacitatea personajului principal de a înțelege aspirațiile *celuilalt* în cuplu nu rezidă, esențial, doar în autismul incurabil de care suferă el însuși, de aici și convertirea datelor realității conform propriilor angoase, ci denunță și un eșec al comunicării de ambele părți, o relație disfuncțională alcătuită pe o premisă falsă a imaginii *celuilalt*, precum ceea ce știu aprioric despre *celălalt*. În acest fel se stabilește vina și

[12] *Ibidem*, p. 289.

[13] Dumitru Șerban Drăgoi, *Gib I. Mihăescu,* Editura Granada, București, 2001, p. 163.

[14] Florea Ghiță, *Gib I. Mihăescu (Monografie),* Editura Minerva, București, 1984, p. 277.

[15] *Ibidem*, p. 305.

se justifică răzbunarea, se intră într-un proces de „dezîndrăgostire”[16], unde imaginația preia controlul asupra rațiunii, până în acel punct în care personajul nu se mai recunoaște, imaginea despre sine devine asemănătoare cu cea despre un altul, desprins prin clivaj din propria conștiință. În acest stadiu al relației de cuplu este exclusă identificarea proiectivă în partener, iar factorii ce stau la baza mutațiilor identitare sunt multipli. Polimorfismul structurii personajelor recuperează atât spiritul liber, ancestral, al celui pornit să cucerească lumea, cât și atitudinea omului modern, familiarizat cu metode noi, detectivistice, pentru atingerea scopului. Personajele posedă și utilizează imaginația activă care potențează fantasmele generate pe tărâmul inconștientului, își aduc în conștiință acele imagini și simboluri puternic marcate de instincte, refuzate de eul conștient. În spatele acestui relief tematic interferează o rețea unică de motive recurente aduse la suprafață de fluxul conștiinței unui creator de adâncime a spațiului interior ființial. Personajele sunt prizoniere ale trăirilor proprii, autiste, fapt ce facilitează izolarea unor grupuri nominale și verbale, izomorfe, cu referire la atmosferă, acțiune, punere în criză, opoziția scenariu subiectiv/realitate, *fantasma* ca termen ce reflectă de multe ori mai degrabă o stare decât ceva identificabil, și actul final interpretat ca sancțiune ori consecință.

O importantă componentă pe care se construiește conflictul dramei ar putea fi aceea că personajul feminin asimilează obsesia pasiunii, un motiv observabil în scrierile interbelice întrucât, după experiența tragică a războiului, oamenii vor să trăiască, să-și exploreze libertatea și limitele ei. În *Pavilionul cu umbre*, Liana face tot timpul jocul cochetăriei, un amestec periculos și bulversant de inocență și imoralitate cu scopul de a-l provoca pe Geo, de a experimenta împingerea limitelor *cunoașterii*, un fruct mereu interzis de tatăl său. Adevărata creditare a tânărului vine, în mod tragic, după moartea acestuia, când Liana înțelege că Geo este singurul bărbat pe care l-a iubit. Marius și tatăl său disprețuiesc puterea lui Geo de a ajunge favorit în

---

[16] Conform *Dicționarului de psihologie*, Roland Doron, Françoise Parot, Editura Humanitas, București, 2006, p. 239. „(...) exprimă realitatea psihică a cuplurilor aflate în stadiul de ruptură. (...) Dezîndrăgostirea nu înseamnă absența dragostei, indiferența, ci dragostea disperată, nostalgică, aflată în suferință, fapt ce reflectă mecanisme cum ar fi: reproșul, atacul, dorința de anihilare a partenerului. Ea este decreare, în același timp deziluzie individuală (neajuns de factură narcisică) și grupală (dezrădăcinare din contextul grupului social). Nevroza provocată de dezîndrăgostire exprimă o funcționare psihică marcată de imposibilitatea de a se mai îndrăgosti” (A. Ruffiot).

căsătoria cu Liana, făcând aceeași greșeală precum Ilarie în tinerețea sa, de a nu lua în serios alegerea femeii de a se concepe alta decât este, nefericită, în slăbiciunea spiritului, și de a acționa în consecință. Se extrapolează imaginea Evei care actualizează realitatea paradisiacă și atrage după sine căderea bărbatului, un act reiterat după modelul cuplului Ilarie – Angela / Geo – Liana. Ispitirea constă în dorința de cunoaștere, prin comuniunea cu *celălalt* aflat în complementaritate, nu în asemănare. Cuplul inițial subordonat normelor morale și sociale reflectă „(...) comuniunea umană ca imagine a lui Dumnezeu, comuniunea cu altul fiind constitutivă persoanei"[17], deci în echilibru. Ceea ce tulbură această stare de fapt este *râsul,* batjocura lui Ilarie și a Lianei prin care Geo se simte umilit. De aici rezultă dorința lui de răzbunare și agresivitatea față de Angela, mama Lianei, atitudine explicată drept act demonstrativ, aparent forțat și ridicol, cu o consistență superficială, ca negociere fictională a statutului său de personaj disperat să-și securizeze pe orice cale afecțiunea față de Liana, chiar și în calitate de amant al femeii.

Drama debutează cu „apariția"[18] stranie a celui decedat pentru care dau mărturie Ifrim și alți argați ai boierului Ilarie. Convins că la mijloc este o farsă, boierul intuiește corect că Geo este implicat. Însă bănuiala nu merge atât de departe încât să întrevadă jocul macabru și măștile tânărului cuprins de frenezia deghizărilor. Se inserează mecanismul farsei tragice, strategie prezentă și în nuvelele lui Gib I. Mihăescu (*Vedenia, La Grandiflora*), legată indisolubil de idealul personajului Geo. Falsificarea realității, potrivit aspirațiilor sale, face din el un bovaric al voinței, predispus la exacerbarea propriilor experiențe amoroase, până la exagerarea patologică de a face apologia adulterului, în calitate de beneficiar. În contrapondere, Ilarie își face un scop din educarea puritană a Lianei, însă nu ca expresie a iubirii părintești, ci ca formă de răzbunare pe destinul propriu. Această încrâncenare are în subsidiar pregătirea fiicei sale pentru mirele ei, pentru o viață fără cusur, la adăpost de corupere. De aici și dificultatea cititorului de înțelegere a superficialității cu care-și lasă fiica singură cu Geo, în caracterul căruia Ilarie detectase laxitatea morală. Această fractură în protecția Lianei va atrage eșecul educației minuțios pregătite. Tot intuitiv, Ilarie vede în ochii fiicei sale

---

[17] Jean Daniélou, *La început. Geneză 1-11,* Editura Sapientia, Iași, 2006, p. 35.

[18] Coord. acad. Eugen Simion, *Gib I. Mihăescu, Opere II (Teatru. Romane),* Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2008, p. 27.

„alternări de văpăi misterioase cu matul cel mai rece”[19], ceva teribil, înfricoșător, o premoniție a zădărniciei eforturilor sale, profilarea destinului implacabil ce guvernează viața, indiferent de luciditatea împotrivirilor.

Liana, aparent inaccesibilă, va fi noua Angela, victimă a tuturor. A tatălui ei care nu a pregătit-o pentru viață, ci doar i-a îngrădit libertatea de alegere și capacitatea de a discerne între bine și rău. Victimă a mamei sale care a părăsit-o încercând să-și salveze viața, sub amenințarea permanentă a soțului. Liana este și victimă a lui Geo care o pregătește pentru viața de amantă, ulterior, e victima lui Marius ce încearcă să obțină afecțiune pentru toate frustrările adunate de-a lungul anilor de studii când el pleca la Paris, iar Liana rămânea la brațul lui Geo, în grădină. Nu în ultimul rând, fata este victima doicei care avusese grijă în anii de pribegie ai Angelei să-i strecoare fragmente de adevăr asupra celor întâmplate între părinții ei când ea avea doar trei ani. Însă cea mai importantă slăbiciune îi vine pe cale naturală, în mod genetic, un bovarism sentimental, ca aspirație înăbușită în anii copilăriei și ai adolescenței. Sub forța acestuia va germina curiozitatea de a experimenta ambele forme de iubire: conformă cu normele morale, dar și ilicită, după tiparul mamei înscris aprioric în ființa sa.

În tringhiul amoros Ilarie – Angela – Miti, scena trădării este clasică, respectiv femeia este prinsă într-o căsătorie care nu o satisface, victimă a uzanțelor societății unde alianța din cuplu este un calcul al avantajelor materiale și al păstrării titlurilor nobiliare, iar iubirea pasională este privită ca apanaj al depravării. Dimpotrivă, triunghiul conjugal Geo – Liana – Marius poartă conotații diferite ce implică asumarea libertinajului în societatea interbelică, pe de o parte, dar și o manifestare a tentațiilor refulate ale personajelor. În acest sens, Stelian Cincă amintește de Freud și „actele refulate ale sufletului omenesc”[20] ce ajung să dicteze existența personajelor.

Supratema *obsesiei* mereu prezentă în scrierile lui Gib I. Mihăescu, „în toate romanele, ca și în piesele de teatru”[21], generează criza, cu efecte ireconciliabile în cuplul ficțional. Chiar dacă Ilarie revine asupra deciziei de a se răzbuna pe soția sa, iar Liana înțelege eroarea în care se află prin căutarea pasiunii în afara căsătoriei, ca efect al pervertirii sale, abaterea de la *obsesie*

---

[19] *Ibidem*, p. 15.
[20] Stelian Cincă, *Psihanaliză și creație în opera lui Gib I. Mihăescu*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1995, p. 25.
[21] Mihail Diaconescu, *Gib I. Mihăescu*, *op. cit.*, p. 174.

necesită timp, o reașezare a ideilor și a valorilor în formele lor canonice, trecerea de la contradicție la concordanța cu sine (*natura*) și ieșirea de sub imperiul impulsului sensibil (*aspirația, dorința*). Reconstituirea întregului paradisiac nu este niciodată posibilă, pentru simplul motiv că nu se poate parcurge drumul în sens invers, contrar scurgerii timpului, împotriva unei istorii consumate. În acest fel *cunoașterea* devine *recunoaștere* a unui statut pierdut, a cauzelor (ficționale) ce produc decăderea. Ilarie regretă că nu i-a obligat pe cei doi amanți să se căsătorească, fapt ce le-ar fi probat adevărata iubire, iar Liana regretă escapadele în pavilion cu Marius, căsătorită cu Geo, adevărata ei dragoste. Se poate constata că alegerea făcută de personaje în satisfacerea dorințelor se află la polul opus cu ceea ce ele refuzaseră inițial (o existență unitară, conformă normelor). Drama destinului lor este o consecință a gândirii deformate asupra realității, aspirațiilor și satisfacerii acestora. Nu doar Liana își dorește să nu fi experimentat trădarea, ci și Angela, revenită în casa soțului ca să-și vadă fiica. Femeia se îngrozește gândindu-se că Liana ar putea să-i calce pe urme și are o reacție violentă la perspectiva apariției dublului Miti – Geo. Numai că imaginea dedublării este falsă, „cinismul și perversitatea nu sunt decât o mască, (...) o poză demonică”[22] a lui Geo, convins că tot ce poate obține este rolul amantului. Anticiparea greșită a realității face din el propria victimă, imaginea „îngerului căzut”[23] se verifică nu prin coruperea Lianei, ci prin alegerea morții, în final. Sedusă de Geo și asumându-și rolul amantei, Liana se construiește ca personaj în grila arhitecturii romantice. Ea atrage mânia tatălui său și verifică în practică ceea ce Ilarie nu fusese inspirat să facă în cazul propriu, demonstrativ și răzbunător. De această dată, boierul caută depășirea crizei, atunci când bănuiala se strecoară între tineri, el ia asupra sa redeschiderea suspectă a pavilionului, însă fără succes. De asemenea, refuzul Lianei de a-și vedea mama poate fi considerat *o poză*, atitudine ce o constrânge pe fugară să îndrăznească a reveni în căminul conjugal. Sentimentele materne înving teama de fostul soț, îi reconfigurează traseul și o reabilitează parțial. Angela fugise de conveniențe, de mediocritatea unei căsătorii impuse, iar fiica sa va parcurge același drum, însă doar până la jumătate, întrucât cuplul din care face ea parte se subordonează altor circumstanțe. Furia lui Ilarie împotriva

---

[22] Dumitru Micu, *Gândirea și gândirismul*, Editura Minerva, București, 1975, p. 880.
[23] Coord. acad. Eugen Simion, *Gib I. Mihăescu, Opere II, op. cit.*, p. 27.

soției sale se domolește și ca efect al vorbelor doicei „tot tânără a rămas, boierule (...)”[24], un indiciu că iubirea pentru ea nu pierise, ci doar se disimulase în revoltă, intransigență, duritate, neîncredere și închidere în sine.

Cuplurile ficționale nu se distrug în totalitate la nivel de imagine a reflectării sinelui în celălalt partener, chiar dacă unitatea lor are de suferit ca urmare a tentației pur speculative în goana după fericire, în dorința de control asupra realității, de recreare a lumii. Personajele feminine parcurg un traseu inițiatic și, după ce sondează formele abisale ale propriei conștiințe, aleg dimpotrivă, întoarcerea *ab origine*. Regândirea simbolică a realității pe baza datelor exaltate, caracteristice tinereții, atrage nefericirea ființei și, implicit, călătoria tragică. Ambele femei rămân singure, victime ale aspirațiilor bovarice, incapabile să-și refacă echilibrul în afara cuplului. Cea mai controversată figură este Geo, erou emblematic pentru tipologia preferată de scriitorul Gib I. Mihăescu. Personaj nestatornic în deciziile sale, fără să fie corupt în esența lui, el mimează și alcătuiește roluri potrivite contextului, fapt ce va fi demascat de Liana în mod tranșant când îl va cataloga drept *ștrengar*. Dar ea este singura pe care tânărul nu o poate păcăli, singura care îi înțelege disperarea, jocul dublu, macabru pentru toți ceilalți. Invocând prezența mortului, Geo îl aduce simbolic la viață și, ceea ce începuse ca o joacă se transformă în sfidare, „un excurs inițiatic, pângăritor, dar comun, reunindu-i pe cei doi, erotizant cu subtilitate”.[25] Labilitatea convingerilor lui face necesară folosirea unor măști ce îi deschid purtătorului porți spre o altă lume, pe care tânărul este incapabil să o gestioneze. Se petrece atunci ceva magic, masca preia controlul, ea își va purta personajul și îi va hotărî destinul. Protecția inițială asigurată de mască este una falsă, sub forța ei chipul real s-a dizolvat, a dispărut asemănarea cu *natura*, pe cale de consecință, a dispărut și capacitatea de redresare. Invocarea demonului produce o breșă în ordinea lumii, personajele se tulbură și se implică haotic în prinderea celui ce amenința să distrugă echilibrul fragil în această *commedia dell'arte*. Ifrim își asumă rolul de *raisonneur*, el vine în fața scenei să explice tuturor scindarea, apoi se implică în calitate de actant în restabilirea ordinii, însă este prea târziu, *răul* fusese comis, se reconfigurase un univers nou. Actul cu funcție ritualică promite un spațiu protector al iubirii sale: „Geo: Atunci am spus să se facă

---

[24] *Ibidem*, p. 21.

[25] Doina Modola, *Seducătorul și umbrele,* Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2003, p. 43.

cerul și cerul s-a făcut”[26] este un gest de redempțiune din *mlaștina* în care eroul se simte prins. Apoi discursul tânărului se fracturează, urmează schimbarea măștii, ritualică, povestea lui *Lucifer* nereușită, însă gradarea dramatică își continuă ascensiunea, rolul său devine declamativ și patetic, declararea luptei „între iad și rai”.[27] Istoria trădării se actualizează în persoana lui Geo și sub aparența că *Miti* a revenit la viață, semn că iubirea, dar și răzbunarea transcend moartea. Umbra morții reclamă un suflet, precum un *fatum* grecesc, intrarea în rolul mortului ajunsese prea departe. Asemănarea cu haina lui Miti, cu metoda acestuia, chiar simularea sărutului și a îmbrățișării Angelei aduc la viață *demonul*. Geo se aventurează pe un tărâm necunoscut, pentru cunoașterea căruia nu era apt. *Păcatul* devine o normă pe care Liana trebuie să o ducă la împlinire, afirmația „îl voi înșela, îl voi înșela (...) îl vom înșela”[28] seamănă cu o incantație desfrânată, iar tinerii vor suferi ei înșiși pentru îndrăzneala lor. Intervenția lui Ilarie răstoarnă firul evenimentelor, Liana îi devine soție lui Geo, însă primise o datorie de împlinit: să experimenteze păcatul. Salvarea ei vine din faptul că făcuse alegerea corectă, Marius nu reușește să-i satisfacă emoțional nevoia de tensiune dramatică, astfel femeia îl îndepărtează cu intenția de a se întoarce la Geo, *soț* și *amant* deopotrivă.

Din nefericire, declanșarea transferului de imagine dintre cele două femei nu mai poate fi oprită, Liana nu are nicio șansă de a-l convinge pe Geo că nu l-a înșelat, aceasta nu pentru că el exclude posibilitatea ca ea să-i fi fost credincioasă, ci pentru faptul că, în subconștient, *timpul lui* ajunsese la sfârșit, își încheiase rolul căruia i se dedicase credincios, cu toată ființa sa. Jocul de simulare și disimulare actualizează drama originară, lumea percepută acum este lumea imaginată care se circumscrie unui singur adevăr – *trădarea*. În conștiința bărbatului, masca își reclamă dreptul la existență, iar Miti preia controlul. Ceea ce începuse ca o impostură, sfârșește prin anularea diferenței dintre aparență și esență, devenirea fiind o stare *bovarică* deviată spre patologie”cu puterea de a trezi, actul, intenția, efectul, dorința”[29] ce conduc spre moarte.

[26] Coord. acad. Eugen Simion, *Gib I. Mihăescu, Opere II (Teatru. Romane)*, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2008, p. 25.
[27] *Ibidem*, p. 27.
[28] *Ibidem*, p. 40.
[29] Jules de Gaultier, *Bovarismul,* Institutul European, Iași, 1993, p. 88.

BIBLIOGRAFIE

Balotă, Nicolae, *Gib I. Mihăescu. Omul și opera,* Nuvele, Editura Tineretului, București, 1969

Brătescu, Gheorghe, *Freud și psihanaliza în România,* București, Editura Humanitas, 1984

Cincă, Stelian, *Psihanaliză și creație în opera lui Gib Mihăescu,* Craiova, Scrisul Românesc, 1995

De Gaultier, Jules, *Bovarismul*, Iași, Institutul European, 1993

Diaconescu, Mihail, *Gib I. Mihăescu,* colecția „Universitas”, București, Editura Minerva, 1973

Dicționar de Științe ale Limbii, București, Editura Nemira, 2005

Dicționar de Psihologie, București, Editura Humanitas, 2006

Freud, Sigmund, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, București, Editura Trei, 1994

Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc,* București, Editura Gramar 100+1

Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, București, Editura Eminescu, 1973

Papadima, Ovidiu, *Gib I. Mihăescu sau arta ca formă a energiei*, Gândirea, 1935,

Protopopescu, Alexandru, *Romanul psihologic românesc,* București, Editura Eminescu, 1978

Principles in Contemporary Improv Theatre

Associate lecturer PHD. Dragoş MUSCALU
Dunărea de Jos University of Galați
dragosmuscalu@yahoo.com

Abstract

This article explores the foundational principles of contemporary improvisational theatre, focusing on the methods of Keith Johnstone, Viola Spolin, and Del Close. It examines the evolution of improv in Romania and its impact on actors and audiences. Key principles such as status play, "Yes, and...", "Follow the Fear," and the "Group Mind" are discussed in the context of enhancing spontaneity, creativity, and collaboration in performances. The article also highlights how improv training fosters adaptability, deep listening, and authentic expression, making it a vital practice for all actors. By integrating these principles, improvisers can push the boundaries of theatre, creating dynamic and engaging performances that resonate with modern audiences.

Keywords*:* *Improv, Keith Johnstone, Viola Spolin, Del Close, "Yes, and…"*

Introduction

We find ourselves in the autumn of 2024. On a personal level, this means that in a couple of months, I will be celebrating my coming of age in the art of improvisation - 18 years since my first show. Coming of age marks the transition from adolescence to adulthood, but paradoxically, I firmly believe that in order to be a good improviser - always spontaneous, fresh, attentive, playful, and eager to play - you must maintain that curiosity and perpetual desire for knowledge specific to a child. Improvisational theatre (improv) in our country has had and continues to have a rather winding development. It was only in 2002 that this new type of theatre appeared for the first time in

Romania. More than ten years passed before a special festival dedicated to improv took place. "In September 2013, there were 15 active improv troupes regularly performing in Bucharest. In the rest of the country, 7 more troupes were active."[1] Since then, improv has surpassed its status of club or bar theatre, reaching the stages of professional theatres across the country. Currently, this type of show is performed in theatres in Arad, Baia Mare, Constanța, Oradea, Râmnicu Vâlcea, Satu Mare, Târgoviște, Târgu-Jiu, and Târgu-Mureș. To this list, we can add the Maria Filloti Theatre in Brăila, which hosted the "Improv Olympics" between 2011 and 2013.

Improv can take two forms: short form or long form. For the first, performances are based on short, independent games. The long form can take various structural forms, but the basic idea is that, from just a few audience suggestions, a 45–60 minutes show can be created. Unfortunately, this type of performance is not currently found in any theatre in the country and can rarely be seen in a few comedy clubs in Bucharest.

As I mentioned earlier, I have been involved in improv for 18 years, missing just the first four of its presence in our country. My journey in this art has mirrored the entire phenomenon. At first, I performed in unconventional spaces (clubs, on the street, even in buses) and later I directed such performances on professional theatre stages. Throughout this journey, I realized that all the principles I've used from the beginning until now come from just two sources: one British (Keith Johnstone) and one American (Viola Spolin).

I will conclude this introduction with a personal observation. Improvisation became much more widely known in our country once its specific techniques crossed the borders of drama schools and theatres and made their way into workshops and team-building sessions held by multinational companies.

[1] Muscalu, Dragoș. *Incursiune în Teatrul de Improvizație*, UNATC Press, București, 2019, p. 150.

I. Methodology

The methodology for this study involved two primary components:

1. A thorough examination of existing literature on improvisational theatre, including texts by Spolin, Johnstone, Del Close, and contemporary analyses of their principles.
2. A direct analysis of the process of doing improv from the perspective of an improviser and trainer.

II. Keith Johnstone Principles

I began this study with Keith Johnstone because his method formed the foundation of the first improv performance in Romania: *"TheatreSport - after Keith Johnstone."* His principles were tested by Romanian director Vlad Massaci, who in 2001 worked with Volker Quandt[2] at the Theater Der Jungen Welt in Leipzig, and brought them for the first time in our country in 2002. According to Vlad Massaci[3], before staging this first Improv show, he introduced students at the National University of Theatre and Film in Bucharest to Johnstone's improvisational principles. So, there it was: improv, officially, for the first time in a drama school in Romania.

Keith Johnstone is a true force in modern improvisational theatre. His innovative thinking has deeply influenced both the way improv is taught today and how improv performances are carried out on stage. He is also the founder of the registered theatre trademark *TheatreSport*. Though he has written only two books - *Impro: Improvisation and the Theatre* in 1979 and *Impro for Storytellers* in 1999 - the principles he laid out provide a framework that is both solid and flexible, guiding countless actors and directors.

[2] Volker Quandt is a prominent figure in the German improv comedy scene. He is known for his work as a performer, teacher, and director in improvisational theater.
[3] As mentioned in the interview he gave on the show "Cronicar după ureche," broadcast on April 13, 2024, on Metropola TV.

Johnstone's approach emphasizes the importance of spontaneity, creativity, and collaboration, establishing the foundation for dynamic and surprising performances.

One of his fundamental principles is the idea of status shifts. Johnstone is not referring to social rank when he talks about status. Instead, he uses the term to describe the behavioral cues that reveal whether characters have high or low status in their interactions with scene partners, objects, or scenic elements. "To play high status, you don't have to act snooty; just be relaxed and assertive."[4] A mastery of different statuses and sudden shifts allows improvisers to create nuanced and convincing characters. A high-status character typically occupies space and maintains direct eye contact, while a low-status character minimizes their presence and avoids confrontation. Understanding these subtle status games can lead to characters with greater depth and realism.

Johnstone's exploration of status doesn't stop at the first level; it becomes a deeper investigation of human behavior and interactions. He noted that status shifts are a natural part of daily life. These shifts influence how people perceive themselves and respond to others depending on the new situation. "Status is something you do, not something you are. It's fluid and can change from moment to moment."[5] This fluidity, which Johnstone highlights, gives actors incredible opportunities on stage.

Furthermore, status can be a powerful tool to examine social dynamics and hierarchies. Artistically - and even more so in improv - this exploration can lead to richer and more varied character narratives. For example, a character who starts with high status in a scene may lose it as the action progresses, revealing vulnerabilities and complexities that add depth to the narrative. On the other hand, an actor playing a low-status character who rises to a higher status can deliver masterful moments of transformation. "When actors are

[4] Johnstone, Keith, *Impro: Improvisation and the Theatre*, Ed. Routledge, Abingdon, 2007, p. 33.
[5] Johnstone, Keith, *Impro: Improvisation and the Theatre*, Ed. Routledge, Abingdon, 2007, p. 34.

aware of status, they can create tension and conflict in their scenes, making the interactions more engaging for the audience."[6]

Johnstone encourages improvisers to intentionally change status throughout a scene. This practice helps actors become more adept at reading cues from their partners during improvisation and collaborating more effectively to solve problems on stage. "Status play can reveal hidden aspects of a character as the actor explores different ways of asserting or deferring power."[7]

Moreover, status transcends individual characters. In group work, understanding status or its changes can enhance cohesion and effectiveness. Imagine a scene where a family is trying to escape the wrath of a tornado. The action could easily follow a catastrophic, predictable path or a happier one, like in *The Wizard of Oz*, where the tornado kills the Wicked Witch. When all improvisers are attuned to subtle status changes, not only can realistic and logical scenes be created, but also captivating and surprising ones. A key point to note is that status is like a relationship - whether between two characters or between a character and their situation (space, time, conflict, etc.). It can only exist when all the improvisers participating in a scene or story define and accept it equally.

By mentioning acceptance, we arrive at another fundamental principle in Johnstone's method: the principle of "Yes, and..." For many, this principle is the number one rule in the mindset of improvisers everywhere. This approach encourages actors to accept and logically build upon their scene partners' ideas. If properly understood and applied, this principle could be summarized by: in an improv scene, there is no "my idea" or "your idea"; there is only "our idea." I find this principle a brilliant trick that teaches improvisers to love the suggestions made by their partners in a scene. The phrase "Yes, and..." contains the secret to successful improvisation. Improvisers must not only accept offers and suggestions from their partners but also develop them organically, logically, and sometimes, when talent is involved, humorously.

---

[6] Johnstone, Keith, *Impro: Improvisation and the Theatre*, Ed. Routledge, Abingdon, 2007, p. 35.
[7] Johnstone, Keith, *Impro for Storytellers*, London: Ed. Faber and Faber, London, 1999, p. 23.

All training in Keith Johnstone's improv method focuses on eliminating the blockages that prevent this principle from working. In the world of improv, a blockage refers to rejecting a partner's idea. There are two main ways that this can occur: denial and postponement. "Blocking an offer is an act of control. It shuts down the collaborative process. Advancement keeps the scene alive and moving."[8]

"Keith Johnstone's work has been primarily dedicated to encouraging adults to rediscover childlike imagination and creativity, knowing that traditional, academic education often undermines spontaneity by focusing too much on discipline and imitation. His exercises are aimed at bypassing the intellect that tends to deny and to support manifestations of intuition and the subconscious, thus giving rise to spontaneity."[9]

III. Viola Spolin Principles

At the beginning of the previous chapter, I mentioned that I chose to start exploring the principles of improv with those of Keith Johnstone because they formed the basis of the first homegrown improvisation performance. However, the concept of improvisational theater was not foreign to Romanian actors. This was possible because, at some point, though no one knows exactly how, during the communist era, Viola Spolin's book made its way into the theater faculty in Bucharest. Given that it was an American book, and before the 1989 Revolution, concepts coming from across the Atlantic were vehemently condemned, the moment this book ended up in the hands of drama teachers was not documented and unofficial. I learned about this event from Professor Adriana Popovici during one of the classes at the theater doctoral school. The exercises and theater games proposed by Spolin were quickly adopted by some teachers at that time, including her, Florin Zamfirescu, and perhaps, above all, Ion Cojar. The latter mentions in his book *O poetica a artei actorului* that "theater and authentic art are games, just as, in the same order of ideas, seen from the same angle, all professions and

---

[8] Johnstone, Keith, *Impro: Improvisation and the Theatre*, Ed. Routledge, Abingdon, 2007, p. 48.

[9] Muscalu, Dragoş, *Incursiune în Teatrul de Improvizație*, UNATC Press, București, 2019, p. 148.

functions considered honorable are also games, with specific rules and functions".[10]

As for Viola Spolin, she is nicknamed "the mother of modern improvisational theater." The main difference between her method and that of the British Keith Johnstone is that, with Spolin, "there are almost no references to it, partly due to the fact that American society at that time tried not to emphasize this notion."[11] In her book *Improvisation for the Theatre*, published in 1963, Spolin focuses on the concept of play, believing that this innate human activity can stimulate creativity and spontaneity at any age. She also emphasized that play helps actors release self-censorship, and from this, authentic actions and interactions on stage can emerge. The joy and belief with which a child plays should also be found in the artistic act of an improviser. Furthermore, play, which often involves taking risks, exploration, and curiosity, should be a reward in itself. The actors and/or the improvisers should be happy simply because they are playing the game. This joy is not only contagious among the participants but can quickly reach even the last rows of the audience.

The state of play should never be confused with a lack of discipline. A game has rules, whether we are talking about sports, gambling, or theater games. How many times did it happen when we were young, playing in front of our apartment blocks, that we lost track of time? Time only became relevant again when we heard the voice of one of our parents calling us for dinner in the evening. This meant that the joy of play made us fully present, body and soul, in that game. Nothing else mattered. Spolin also emphasized the importance of an improviser being fully anchored in the present moment. She argued that true creativity arises when improvisers are completely engaged in the "here and now." "The here and now is the only reality; otherwise, we are in a dream world."[12] The improviser's ability to function solely in the present helps them escape preconceived ideas and trust their instincts.

---

[10] Cojar, Ion, *O Poetica a Artei Actorului*, Ed. Paideia, Bucuresti, 1996, p. 74.
[11] Muscalu, Dragoș, *Incursiune în Teatrul de Improvizație*, UNATC Press, București, 2019, p. 147.
[12] Viola Spolin, *Improvisation for the Theater: A Handbook of Teaching and Directing Techniques,* Ed. Northwestern University Press, Evanston, 1999, p. 45.

The American author also emphasized an element common to children's play and theatre. "Tension, like competition, must be a natural part of the activity between actors, without every scene ending in conflict (relaxation can come after a prior understanding). This is not easy to grasp. A rope can create opposing objectives and conflicts between players, but a rope given to the players can also help them climb a mountain, creating a shared tension to achieve the same goal. Tension and relaxation are implicit in the act of problem-solving."[13]

One of Spolin's significant insights was her understanding of the actor-audience relationship. Often, for an actor, the audience can represent an inhibiting element. In the case of improvisers, they must be aware that without an audience, an improvisation performance cannot exist. In such a performance, the audience is not just invited to participate in its creation; the audience is a component of the show itself. Viola Spolin herself said that "the audience is not a judge but a partner in the experience."[14]

I cannot move away from Viola Spolin's theater games without mentioning that she encouraged her improvisers to experiment and take certain risks by interacting with the environment. The latter can radically change the evolution of a scene. The relationship between the two characters can change drastically if they start the scene on a luxurious cruise ship and end stranded on a deserted island.

To create a scene, a story, or even a song, an improviser must be able to quickly create a context and answer the questions *Who?, What?*, *Where?*. However, I will end this chapter by saying that Keith Johnstone believed this limited the actor. "I didn't like the 'Who? What? Where?' approach, which my actors urged on me, and which I suppose was American in origin (it's described in Viola Spolin's *Improvisation for the Theatre*, Northwestern University Press, 1963; fortunately, I didn't know about this book until 1966, when a member of the audience lent it to me)."[15]

---

[13] Gilea, Marius, *Despre Improvizatie*, UNATC Press, București, 2018, p. 121.
[14] Viola Spolin, *Improvisation for the Theater: A Handbook of Teaching and Directing Techniques,* Ed. Northwestern University Press, Evanston, 1999, p. 102.
[15] Johnstone, Keith, *Impro: Improvisation and the Theatre*, Ed. Routledge, Abingdon, 2007, p. 27.

IV. An Honorable Mention: Del Close

The first festival dedicated 100% to improv took place in Romania in September 2013. In my humble opinion, two good things resulted from this event. First, the collaboration between members of different improv groups; although there were relatively few at that time, the existing ones were working only in closed circles. The second thing was that, in the following editions of the festival, trainers from other countries came to work with Romanian improvisers. Around that time, for me and my colleagues, the name Del Close joined those of Keith Johnstone and Viola Spolin in the Improv Pantheon. Del Close, together with Charna Halpern and Kim "Howard" Johnson, in their book *Truth in Comedy*, published in 1994, laid down a series of principles that forever changed the landscape of modern improvisation. Their emphasis was on shifting improvisation from an easy way to get laughs to a more sophisticated and collaborative art form.

Close's concept of "Group Mind" refers to a collective consciousness that forms within an ensemble. The authors write, "A group mind forms" when a team is "fully engaged and connected"[16]. This idea suggests that the ensemble, when working in unison, can produce more creative and spontaneous outcomes than the sum of its individual parts. In essence, "the group intelligence is much more than the sum of its parts," allowing improvisers to reach new heights in their performance"[17]. The "Group Mind" fosters an environment of trust and collaboration where every performer contributes to the collective creativity.

Del Close also advocates for improvisers to "play to the top of (their) intelligence," urging them to avoid easy laughs and obvious punchlines. According to the authors, "real humor does not come from sacrificing the reality of a moment in order to crack a cheap joke, but in finding the joke in the reality of the moment"[18]. This challenges improvisers to be honest in their

[16] Close, Del; Halpern, Charna; Johnson, "Howard" Kim, *Truth in Comedy*, Meriwether Publishing Ltd., Colorado Springs, 1994, p. 56.
[17] Idem 16
[18] Close, Del; Halpern, Charna; Johnson, "Howard" Kim, *Truth in Comedy*, Meriwether Publishing Ltd., Colorado Springs, 1994, p. 9.

reactions and to derive humor from authenticity rather than pre-planned gags or stereotypes. This approach to comedy demands that performers engage thoughtfully with their characters and situations, seeking the inherently humorous truth.

Another significant tenet in Close's philosophy is the idea of "Follow the Fear." Close encourages improvisers to embrace their fears on stage, as these moments of discomfort often lead to the most creative discoveries. As the authors note, Chris Farley, a former student of Close, learned to "step off the cliff and take a risk,"[19] a principle that Close himself emphasized. This principle promotes the idea that pushing through fear can lead to unexpected, yet rewarding, improvisational choices.

V. Conclusions

As an improviser looking ahead to future performances, it is crucial to embrace the core principles laid out by the pioneers of improvisational theatre - Keith Johnstone, Viola Spolin, and Del Close - while continuously evolving the art form. The journey of improvisation is not merely about adhering to established techniques but rather about reimagining these foundations in fresh, innovative ways. The principle of "Yes, and..." should be internalized not just as a technique but as a mindset, fostering deeper collaboration and the courage to follow unexpected paths. The idea of "Follow the Fear," as advocated by Close, serves as a reminder to embrace discomfort and challenge in the creative process, leading to authentic and compelling performances. Furthermore, engaging with the audience as active participants, as Spolin suggests, can transform the dynamic of every show, making each performance a unique, shared experience.

From an improviser's perspective, theatre becomes a living, breathing entity when infused with the spontaneity and unpredictability of improv. Traditional scripted performances, while valuable, can sometimes become rigid and repetitive. Improv, on the other hand, brings a sense of immediacy and vulnerability that keeps both the performers and the audience on the edge of

---

[19] Close, Del; Halpern, Charna; Johnson, "Howard" Kim, *Truth in Comedy*, Meriwether Publishing Ltd., Colorado Springs, 1994, p. 24.

their seats. This raw, unfiltered form of expression allows actors to tap into their most genuine emotions and instincts, creating moments that are strikingly real and powerful. It encourages actors to be present, to listen actively, and to respond truthfully, skills that are invaluable in any form of acting.

For actors, engaging in improvisation is not just a supplemental practice but a foundational one. It teaches them to trust their instincts, to think on their feet, and to embrace uncertainty - all qualities that enrich their performances in scripted roles. Improvisation enhances an actor's ability to adapt to new directions and unexpected developments on stage, making them more versatile and resilient performers. Moreover, the principles of status play, deep listening, and collaboration cultivated in improv training foster a deeper understanding of character dynamics and human behavior, which are essential in building compelling narratives. Moving forward, the focus should be on deepening the understanding of these principles, exploring the nuances of character relationships, and harnessing the "Group Mind" to create rich, layered narratives that reflect the complexity of human interactions. By doing so, improvisers can ensure that their work remains vibrant, resonant, and continuously relevant, pushing the boundaries of what contemporary improv theatre can achieve.

This conclusion captures the improviser's perspective on the transformative power of theatre through improv and encourages actors to incorporate improv into their practice to enhance their skills and creative expression.

Bibliography

1. Close, Del; Halpern, Charna; Johnson, “Howard” Kim, *Truth in Comedy*, Meriwether Publishing Ltd., Colorado Springs, 1994.
2. Cojar, Ion, *O Poetica a Artei Actorului*, Ed. Paideia, Bucuresti, 1996.
3. Gilea, Marius, *Despre Improvizatie*, UNATC Press, București, 2018.
4. Johnstone, Keith, *Impro: Improvisation and the Theatre*, Ed. Routledge, Abingdon, 2007.

5. Johnstone, Keith, *Impro for Storytellers*, London: Ed. Faber and Faber, London, 1999.
6. Muscalu, Dragoș, *Incursiune în Teatrul de Improvizație*, UNATC Press, București, 2019.
7. Viola Spolin, *Improvisation for the Theater: A Handbook of Teaching and Directing Techniques,* Ed. Northwestern University Press, Evanston, 1999.

Adevărul psihologic și Shakespeare: cum vorbim firesc în pentametru iambic?

Conf. univ. dr. Ioana Visalon
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați
ioana.visalon@ugal.ro

Abstract

Psychological realism brought in the contemporary theater a natural speech on stage, rejecting the old artificial and pompous manner of speaking. In the contemporary theater pedagogy we need the actor's speech to spontaneously, naturally and freely express the thoughts and emotions of the character. In the case of classical or romantic theater, this often involves speaking in verse, situation that raises a series of specific challenges for student actors. In this article we will address these challenges in the case of Shakespeare's dramaturgy.

Key words: *Shakespeare, iambic verse, natural speech, voice&speech pedagogy.*

Realismul psihologic a impus în teatrul contemporan, cel puțin în ultimele decenii, o vorbire cât mai naturală și firească. În pedagogia teatrală actuală ne dorim ca vorbirea actorului *să exprime spontan, firesc și liber gândurile și emoțiile presupuse de asumarea circumstanțelor imaginare/magicul dacă/conceptul personajului*. (Visalon, 2023, p. 8). În cazul teatrului clasic sau romantic, această asumare implică adesea exprimarea în versuri, exprimare ce ridică o serie de provocări specifice pentru studenții-actori.Vom adresa aceste provocări în cazul dramaturgiei lui Shakespeare, poate cel mai jucat dintre autorii care au scris în versuri.

Dificultățile întâlnite se pot împărți în două mari categorii, pe care le vom numi, pentru ușurința argumentării, „de conținut” și „de formă”, chiar dacă unele dintre acestea se pot încadra la ambele categorii.

Dificultățile de conținut se referă la atât la textul pe care îl are de spus actorul, cât și la situația dramatică.

Textul e format adesea din idei mult mai lungi și din construcții sintactice mult mai complexe decât comunicările verbale folosite în viața

cotidiană sau sau în textele contemporane, familiare studenților. De asemenea, textul conține și numeroase figuri de stil elaborate (metafore, comparații, hiperbole, antiteze etc). O altă problemă este și vocabularul arhaic, bogat în cuvinte mai deloc folosite în vorbirea curentă. Toate aceste elemente contribuie la crearea percepției studenților că textul este foarte „străin" de vorbirea obișnuită, că „nimeni nu vorbește așa".

La dificultățile enumerate mai sus se adaugă cele care țin de asumarea conceptului unui personaj care se află adesea în situații limită, mult dincolo de experiența de viață a tânărului student.

În cele ce urmează, nu ne vom referi, decât tangențial, la provocările ce țin de asumarea situației dramatice, acestea fiind, într-o mult mai mare măsură, în sarcina profesorului de Actorie. În cele ce urmează vom adresa, în primul rând, dificultățile ce țin de conținutul textului pe care actorul trebuie să îl spună și care pot să îi afecteze vorbirea scenică.

Cea de-a doua mare categorie de dificultăți o constituie cele care țin de forma prozodică a textului - vers în pentametru iambic, în cazul lui Shakespeare. Deși în teatrul contemporan de limbă engleză se acordă, în cazul lui Shakespeare mai ales, o mare importanță respectării ritmului iambic și muzicalității intrinseci a textului, în spațiul românesc situația este mult diferită.

Amintește-ți: pentametrul iambic este o pulsație; este pulsul inimii poeziei lui Shakespeare. Asemenea pulsului tău, nu rămâne tot timpul egal, monoton; gonește de emoție, dansează de bucurie sau spaimă, încetinește în contemplare... dacă lași pulsul poeziei lui Shakespeare să îți intre în vene, te va însufleți sau te va calma, te va aduce la frenezie, îți va antrena organele interne, te va face să transpiri, îți va accelera bătăile inimii, îți va aduce pace și armonie interioară. (Linklater, 1992, p.140).

Cei mai influenți pedagogi britanici de Voice&Speech consacră capitole întregi asumării pentametrului iambic în vorbirea scenică a textului shakesperian.

Dacă în teatrul britanic contemporan pentametrul iambic este considerat parte integrantă a energiei intelectuale și emoționale comunicate, în teatrul românesc tendința este mai degrabă inversă. Din dorința de a păstra firescul și autenticitatea vorbirii, majoritatea regizorilor și a profesorilor de actorie lucrează cumva împotriva prozodiei, indicația „nu cânta textul" fiind poate cea mai frecventă în cazul teatrului în vers. Relația pedagogilor și a

creatorilor contemporani de spectacol cu prozodia textelor în versuri este un subiect foarte complex care necesită o cercetare mai aprofundată și asupra căruia nu vom insista în acest articol. În cele ce urmează vom urmări ca studentul să nu „cânte” textul, mai precis, ca muzicalitatea versului să nu impieteze asupra logicii textului.

Provocările care țin de exprimarea în versuri sunt strâns corelate și majoritatea exercițiilor propuse mai jos le abordează într-o manieră integrată și pragmatică. Nu există, mai ales în abordarea organică a artei actorului, o demarcație netă, rigidă, între cognitiv și emoțional, între intelect și simțire. Neuroștiințele aduc din ce în ce mai multe dovezi despre strânsa interdependență dintre gândire și emoție. *Lămurirea neurobiologiei sentimentelor și emoțiilor premergătoare lor ne oferă o cale de abordare a problemei minte-corp, problemă esențială pentru a înțelege cine suntem. Emoțiile și reacțiile înrudite lor sunt legate de corp, sentimentele sunt legate de minte. Studierea modului în care gândurile declanșează emoții sau a modului în care emoțiile corporale devin acel gen de gânduri pe care le numim sentimente ne oferă o perspectivă remarcabilă asupra minții și corpului, cele două manifestări aparent diferite ale unui organism unic și unitar.* (Damasio, 2010, p.12)

Evident, demersul pedagogic trebuie să adreseze mai întâi dificultățile de înțelegere a textului și este absolut necesar ca studentul să fi citit în prealabil întreaga piesă din care s-a ales fragmentul. Această primă parte conține atât elemente de analiză a textului, cât și exerciții practice prin intermediul cărora studentul să descopere structura logică a acestuia. În cele ce urmează voi prezenta etapizarea principalelor obiective specifice urmărite pentru obținerea unei vorbiri scenice firești, libere și expresive în versuri.

Clarificarea înțelesului cuvintelor necunoscute

În ultimii ani, această etapă devine din ce în ce mai importantă pentru că, din păcate, majoritatea tinerilor citesc din ce în ce mai puțin. Precaritatea vocabularului acestor studenți trebuie adresată de la început, cu răbdare și empatie, altfel neînțelegerea fie și a unui singur cuvânt putând crea dificutăți considerabile în asumarea textului. Asumarea cuvintelor sau sintagmelor nefamiliare nu se rezumă doar la înțelegerea semnificației „de dicționar”, ci este adresată mai apoi în exerciții specifice, ca de exemplu, exercițiul „Substituții” creat de autor și descris în manualul său (Visalon, 2024, p.220).

Înțelegerea structurii logice a textului

Această etapă adresează cele mai dificile provocări ale textului în versuri și anume complexitatea sintactică și bogăția imaginilor și a figurilor de stil folosite. Dacă această etapă este tratată superficial, apare cel mai adesea o exprimare ternă și neasumată a imaginilor și a cuvintelor, resimțite de student ca fiind literare, ornamentale și lipsite de legătură cu viața reală.
Un exercițiu foarte util pentru înțelegerea construcției sintactice a textului este „Momentul întrebării" (Visalon, 2023, p. 213). Acest exercițiu, un „clasic" întâlnit sub diverse forme la cei mai influenți profesori de Voice&Speech (Rodenburg, 2020, p.179) presupune ca studentul să răspundă întrebărilor partenerului folosind accentul logic. În cazul construcțiilor sintactice complexe, acest exercițiu oferă o cale pragmatică de înțelegere a textului. Studentul descoperă astfel direct relațiile sintactice și logice dintre diferite sintagme sau propoziții ce alcătuiesc fraza în vers și exersează libertatea de a muta centrul de greutate al ideii în funcție de răspunsul la întrebarea partenerului/subtextul dorit. Un alt exercițiu care s-a dovedit foarte util este „Fizicalizarea contradicțiilor" (Visalon, 2023, p. 214). Variante ale acestui exercițiu se găsesc la Houseman și Carey&Clark Carey. Exercițiul folosește acțiuni cu mici obiecte, adresează ideile și sintagmele aflate în opoziție și se lucrează pe fragmente de dialog în care două personaje se contrazic.

După ce structura logică și sintactică este înțeleasă, este recomandat ca studentul să recopieze textul în proză, folosind câte un paragraf nou pentru fiecare idee. Folosind această formă, studentului îi va fi mai ușor să memoreze textul fără să mai aibă tendința de a face pauze ilogice la finalul fiecărui vers.

Adaptarea tempo-ritmului vorbirii la lungimea și la logica ideilor

Vorbirea cotidiană este în general rapidă, pentru că se comunică preponderent idei scurte despre acțiuni și concepte familiare, folosind un vocabular limitat și accesibil, comunicare proprie și teatrului realist contemporan. Dacă însă acest tempo rapid al vorbirii cotidiene este folosit pentru a exprima ideile lungi și imaginile elaborate din teatrul shakespearian apare frecvent o necorelare majoră între viteza de rostire și viteza reală de procesare a ideii (vezi Visalon, cap. IX, pp. 140-143). Această necorelare se manifestă prin fragmentarea ideilor cu pauze bruște și ilogice datorate efortului de rememorare a textului și nu procesării gândului exprimat. Acest

fapt se experimentează inițial tot prin exerciții de substituție. Studentul este încurajat să creeze pe loc propriile figuri de stil (metafore, comparații etc) și să le folosească în locul celor din text, păstrând evident, aceeași structură logică. Dacă exercițiul este prea dificil, tema poate fi să descrie, prin metafore sau comparații, ceva sau pe cineva din viața cotidiană. Astfel, studentul probează direct faptul că firescul prozei cotidiene este adesea nefiresc în cazul ideilor lungi și elaborate din teatrul shakespearian. Pentru a descoperi tempoul firesc, organic al comunicării prin intermediul frazelor lungi și complexe, Barbara Houseman (Houseman, 2018, p. 78) a dezvoltat o serie de patru exerciții preluate și adaptate în manualul autorului (Visalon, 2023, p. 143). Aceste exerciții au ca scop descoperirea ritmului și fluenței gândurilor prin fizicalizare, respectiv prin folosirea unor teme de mișcare corelate cu structura sintactică a frazelor și facilitează conectarea organică, profundă, la energia și tempo-ul ideilor exprimate.

În cazul fragmentelor de text pe care precipitarea sau tendința de a „cânta” textul rezistă și după exercițiile de fizicalizare se poate folosi *lanțul vocalic*, un alt instrument pedagogic „clasic” preluat de la Michael McCallion (McCallion, 1998, p. 99) și adaptat de autor. *Lanţul vocalic se formează din succesiunea vocalelor unui cuvânt, ale unei propoziţii sau ale unei fraze, succesiune realizată prin eliminarea consoanelor din silabele ce formează respectivul cuvânt (propoziţie sau frază). Varianta utilizată în principal este* ***lanțul vocalic vorbit (prescurtat LVV)*** *care presupune rostirea vocalelor legate, respectând pulsiunea silabică şi accentul tonic al cuvântului****, vorbind așadar cuvintele din care am eliminat consoanele****.* (Visalon, 2023, p. 97). Pentru că precipitarea se manifestă prin scurtarea excesivă a duratei vocalelor din cuvinte, lucrul cu lanțuri vocalice este foarte eficient pentru a restabili corelarea între tempo-ul vorbirii și procesarea ideilor/semnificației cuvintelor. Studentul învață astfel să își găsească propriul tempo care îi permite să exprime fluent și logic textul în versuri, în tempo propriu, descoperit chiar de el, nu impus din afară.

Exprimarea nuanțată a figurilor de stil (antiteza, enumerația, metafora)

În vorbirea cotidiană se folosește un ambitus destul de mic al vocii, rezultat direct al folosirii unor enunțuri simple și scurte, care nu necesită o nuanțare marcată. În teatrul shakespearian abundă enumerările sau antitezele

formate din sintagme complexe. Dacă exprimarea acestora se face „ca în viață”, folosind un ambitus vocal foarte restâns, se pierde mult din energia și chiar din înțelesul textului. Enumerările rostite egal, monoton, devin înșiruiri anoste de însușiri sau acțiuni relativ asemănătoare și nu acumulări de argumente în slujba unei intenții a personajului. De asemenea, intonația egală a termenilor unei antiteze poate „șterge” tocmai opoziția dintre ei. Folosirea unei intonații monotone îngreunează înțelegerea textului, sărăcind încărcătura sa emoțională și intelectuală. În același timp, este de evitat o intonare afectată și bombastică, cu apăsări exagerate pe cuvinte, în care accentul e pus pe formă și nu pe conținut, pe „cum?”, nu pe „de ce?”. Pentru a începe să folosească creativ tonalitățile vocii și pentru a „expanda” ambitusul vocal vorbit e nevoie ca studentul să exploreze progresiv folosirea intonației pentru a exprima enumerația și antiteza, la început pe texte foarte simple. Răspunzând acestei nevoi, autorul a creat un exercițiu specific prin care studentul este încurajat să descopere și să exploreze noi „teritorii” din vocea sa (Visalon, 2023, p. 107, ex. 96). Aceste noi „teritorii” ale vocii trebuie mai apoi folosite cât mai mult în vorbirea de zi cu zi, pentru a se integra firesc mai apoi în vorbirea scenică.

Diverse soluții pentru a stimula creativitatea în folosirea ambitusului vocal au fost formulate de mari pedagogi de Voice&Speech din spațiul anglo-saxon. Între acestea se numără exercițiul pentru extinderea ambitusului unui text (Visalon, 2023, p. 209, ex. 97) preluat de la Patsy Rodenburg (2020, p. 169) sau exercițiul de fizicalizare a enumerării argumentelor (Visalon, 2023, p. 217, ex. 102) preluat și adaptat de la Carey & Clarck Carey (2010, p. 146). În aceste exerciții cerințele „tehnice” sunt teme de explorare a propriului ponețial expresiv al vocii, nu modalități de a „învăța tonuri”. Accentul este pus pe descoperirea liberă, ludică și nu pe execuția unei anumite forme spectaculoase.

Metodele și mijloacele pedagogice trebuie să fie permanent adaptate și la nevoile studenților, al căror orizont cultural este, mai mult ca niciodată, modelat de internet. Folosirea aplicațiilor gratuite de pe telefon poate să îi ajute să își perceapă mai bine propria evoluție. De exemplu, aplicația Voice Pitch Monitor, care oferă vizualizarea înățimii vocii, poate fi de un real ajutor în exercițiile de dezvoltare a auzului fonematic (Visalon, 2023, ex. 98). Studentul poate să „vadă” dacă vocea sa urcă sau coboară, oferind un sprijin sigur în explorarea ambitusului vocal.

Instrumentele și exercițiile enumerate mai sus se pot folosi nu doar la orele de Vorbire Scenică, ci și la cele de Arta Actorului, acolo unde apar dificultăți punctuale. Complexitatea și bogăția textului shakespearian necesită o strânsă colaborare între profesorii care predau cele două discipline, mai ales în condițiile pedagogiei de sorginte stanislavskiană, centrată pe firescul și spontaneitatea reacțiilor.

În concluzie, antrenamentul contemporan al vorbirii scenice oferă o serie de metode și instrumente pedagogice care adresează dificultățile specifice teatrului shakespearian, astfel încât *să vorbim firesc în pentametru iambic*.

Bibliografie

Boston, J. (2018) *Voice:Readings in Theatre Practice.* Red Globe Press.

Carey D., Clarck Carey, R. (2015) *The Vocal Arts Workbook + video: A Practical Course for Vocal Clarity and Expression.* 1st edition. Methuen Drama.

Cojar, I. (1996) *O poetică a artei actorului*. Ediţia a III-a. București: Unitext Editura &Paideia (1998).

Damasio, A., *În căutarea lui Spinoza – Cum explică știința sentimentele.* Bucureşti, Humanitas, 2010

Houseman B. (2010) *Finding Your Voice: A step-by-step guide for actors*. Nick Hern Books.

Houseman B. (2018) *Tackling Text [and subtext]: A Step-by-Step Guide for Actors.*Nick Hern Books.

Levelt, J.M.W. (1989) *Speaking: From Intention to Articulation*. Massachusetts: MIT Press Cambridge.

Linklater, K. (1992) *Freeing Shakespeare's voice*. New York: Theatre Communications Group.

McCallion, M. (1998) *The Voice Book*. London: Faber and Faber.